

عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

البنى الحكائية

في أدب الأطفال العربي الحديث

تأليف: د. موفق رياض مقدادي

عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978

أسسها أحمد مشاري العدواني (1923-1990) ود. فؤاد زكريا (1927-2010)

392

البنى الحكائية

في أدب الأطفال العربي الحديث

تأليف: د. موفق رياض مقدادي



سبتمبر 2012

عالم المعرفة

سلسلة شهرية يصدرها

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب: 28613 - الصفاة

الرمز البريدي 13147

دولة الكويت

تليفون: 22431704 (965)

فاكس: 22431229 (965)

www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 978 - 99906 - 0 - 370 - 5

رقم الإيداع (2012/388)

البنى الحكائية

في أدب الأطفال العربي الحديث

تأليف: د. موفق رياض مقدادي

طُبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

شوال 1433 هـ - سبتمبر 2012

المحتوى

المقدمة

«البحث في هذا الموضوع عمل صعب، لأنه متسع الجوانب متعدد الزوايا، والصعوبة تكمن في قلة الدراسات في مجال البنى الحكائية لأدب الأطفال»

المؤلف

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الخلق والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين وبعد:

يعيش العالم الآن هاجس الطفل في حاضره ومستقبله. ذلك أن الطفل - كما نعلم - هو نصف الحاضر وكل المستقبل، وقد أصبحت الدراسات ذات التوجه الإنساني مشغولة بأبعاد الواقع الذي يعيشه الطفل ومحاولة فهم العوامل التي من شأنها أن تنهض بهذا الحاضر وتدفع به نحو مستقبل مشرق، أي مستقبل الأمة.

وإذ بدأت بهذا الاستهلال الموضوعي - غير الفني - فإن ذلك جاء عن قصد منبعه إيماني أن الأدب لا ينفصل عن الحياة، بل إن الأدب والفن مكونان أساسيان لحياة الإنسان المعاصر، لا جزء منها فحسب ولا وسيلة ترفيه أو ترويح

فقط. وعلى الرغم من أهمية موضوع الأدب الموجه إلى الأطفال في وطننا العربي الكبير، فإنه لم ينل حتى عصرنا الحديث ما يستوجبه من اهتمام في دراساتنا النقدية.

إضافة إلى ما سبق، فقد أصبح لزاما على هذه الدراسات أن تلتفت إلى الإنجازات الكبيرة التي بلغتها التقنيات السردية، وأن تأخذها بعين الاعتبار، وهذا ما تحاول هذه الأطروحة أن تنجزه، وبما أن التخصص هو السمة الغالبة الضرورية في مجال البحوث والدراسات المعاصرة فقد آثرت أن يتحدد إطار هذه الأطروحة في موضوع البنى الحكائية لأدب الأطفال العربي الحديث، من دون غيره من الفنون الأخرى.

وستعتمد هذه الأطروحة على تقنيات السرد الحديثة كأدوات للتعامل مع موضوع البنى الحكائية لأدب الأطفال في وطننا العربي في مجال الحكاية: الشعرية والنثرية، لأن السرد أو القص فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، ولهذا سيتم تناول النصوص الحكائية.

وكان من الطبيعي أن تحاول هذه الدراسة أن تنظر إلى الدراسات التي عالجت هذا الموضوع، وإلى الدراسات التي تلامس أدب الأطفال، وتقنيات السرد أو تقاربهما، فتنتفع بها، وتستفيد منها.

والحق أن ثمة دراسات تعرضت لهذين الموضوعين، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: دراسة علي الحديدي «في أدب الأطفال»، ودراسة أحمد نجيب «فن الكتابة للأطفال»، ودراسة هادي الهيتي «أدب الأطفال»، ودراسة سرجيو سبيني «التربية اللغوية للطفل»، هذا في مجال أدب الأطفال، أما الدراسات المستفاد منها في مجال السرد فمنها: دراسة جنيت «خطاب الحكاية»، ودراسة تودوروف «مقولات السرد الأدبي»، ودراسة «نظرية المنهج الشكلي» لمجموعة مؤلفين، ودراسة يمنى العيد «تقنيات السرد الروائي».

أما هذه الدراسة فقد جاءت في جانبين: نظري وتطبيقي. فالنظري يتناول تاريخ أدب الأطفال وتطوره، والحديث عن مفهوم السرد، والراوي والصيغة، وستقف الدراسة عند النصوص التي تم اختيارها للتطبيق عليها.

والبحث في هذا الموضوع عمل صعب، لأنه متسع الجوانب متعدد الزوايا، والصعوبة تكمن في قلة الدراسات المتخصصة في مجال البنى الحكائية لأدب الأطفال العربي، إضافة إلى صعوبة الحصول على القصص الشعرية والنثرية التي تحتاج إليها الدراسة، إذ تخلو مكتبات الجامعات منها - على الأغلب - غير أن ذلك لا ينفي أن الدراسة انتفعت بكل ما أمكن الوصول إليه من كتب ودراسات.

وقد أملت طبيعة الموضوع أن تكون الدراسة في مقدمة، ومدخل، وستة فصول، وخاتمة، وملحق.

تناول المدخل مفهوم البنية، والحكاية، والسرد وأهميته في الدراسات النقدية الحديثة.

ويعرض الفصل الأول مسيرة أدب الأطفال العربي من حيث جذوره ونشأته وتطوره، كما ناقش النوع الأدبي: الشعر والنثر مبينا أنواعهما وخصائصهما، وعرض لسمات أدب الأطفال العربي.

أما الفصل الثاني فقد درس اللغة وجماليات الأداء الأسلوبي، مركزا على أهمية اللغة، وأهم الأساليب اللغوية التي اتبعها الكتاب العرب في قصصهم الموجهة إلى الأطفال.

وتناول الفصل الثالث موقع الراوي واعتبارات التلقي: فعرف الراوي، وبين أهميته ووظائفه، ومظاهر حضوره في الحكي، وتدخلاته فيما يروى، وتعدد الرواة.

في حين قدم الفصل الرابع المعطيات السيكولوجية للأبنية السردية، موضحا أهمية القصة ودورها في إشباع الحاجات النفسية والمعرفية للأطفال، وذلك بالتركيز على المعطيات السيكولوجية لتجربة المتلقي (الطفل)، والأديب، والنص.

بينما تناول الفصل الخامس: صيغ الحكايات وتنوعاتها، حيث بين معنى الصيغة، وأهم الصيغ التي اتبعها الكتاب في قصصهم.

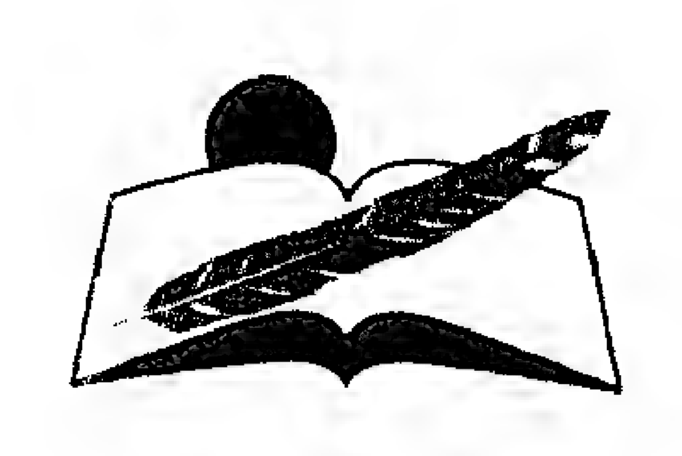
وتطرق الفصل السادس للبيئة القصصية: المكانية والزمانية، فبين أهمية المكان، وخصوصية المكان العربي، وعرض لمفهوم الزمن، وأهميته، وطبيعة الزمن القصصي، وتناول سرعة النص - أي الحركات السردية - من خلال تطبيقها على قصة علاء الدين.

وجاءت الخاتمة لتبين أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

أمـــا الملحق فتعرض لأهم الأعلام العـــرب - الرواد - في مجال أدب الأطفال، وقسم قسمين: تناول الأول المبدعين من الشعراء والكتاب، وركز الثاني على أهم الباحثين في مجال النقد، وعرض لأهم كتبهم.

هذا موضـــوع البحث، والحافز له، وأهدافه، ومنهجه، وليســـت هذه الدراسة غير محاولة لرسم ملامح موضوع واسع هو البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، والموضوع مازال قابلا للدراسة لمن أراد أن يواصل البحث فيه، فإن وفقت فالحمد لله، وإن كان غير ذلك فحســـبي أن أنال أجر من اجتهد.

وأتقدم في نهاية هذه المقدمة بالشـــكر والعرفان لأســـتاذي الأســـتاذ الدكتور نبيل يوسف حداد، الذي لم يبخل عليّ بوقته وبتوجيهاته النقدية، وملاحظاته القيمة على مدار كتابة هذا البحث.



المدخل

«تتّماز حكاية الأطفال عن حكاية الكبار بالمحافظة على الترتيب التاريخي للزمن»

المؤلف

ربما كان من الأنسب - قبل الخوض في الحديث عن نشأة أدب الأطفال العربي - أن نقدم تمهيدا نظريا نوضح فيه بعض المصطلحات والقضايا المتعلقة بهذه الأطروحة.

جاء في لسان العرب: أن البِنْيَة والبُنْيَة ما بَنَيْتَه، وهو البِنى والبُنى، والبنيةُ: الهيئة التي بُني عليها، ويقال: بُنيةٌ وبُنى، وبِنية وبِنىً [1].

والبنية: ما يُبنى وجمعها بِنى أي هيئة البناء، ومنه بنية الكلمة أي صيغتها [2].

ظهر مصطلح البنية عند جان موكاروفسكي الذي عرّف الأثر الفني بأنه «بنية، أي نظام من العناصر المحققة فنيا، والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية

العناصر» [3]. وهذا ما ذهب إليه إدريس بلمليح عندما عرف البنية بأنها «مجموعة عناصر محكومة بنظام معين يجعل علاقاتها المتبادلة أهم من استقلالها الذاتي» [4]. ويوضح هذا التعريف بقوله: «ألا ترى أن القصيدة الشعرية مثلا تتكون من وحدات إيقاعية وأخرى معجمية، وثالثة تركيبية تصب كلها في مصب الأبعاد الدلالية التي تعبر عنها هذه القصيدة، وأن كل هذه العناصر تؤدي وظائفها بعلاقاتها المتبادلة والمستمدة من النظام الذي يتحكم فيها؟» [5].

ويتحدث النقاد عن مفهومين للبنية الأدبية أو الفنية «الأول تقليدي: يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس آليات تكوينها، والآخر حديث: ينظر إليها كمعطى واقعي فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها» [6].

أما مستويات البنية فإنها متعددة، منها: البنى اللغوية وهي التي تدرسها اللسانية، وبنية الأثر الأدبي التي يدرسها النقد في العمل القصصي لكشف العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية، وبين الخطاب والسرد، وبين السرد والحكاية، وبنية النوع التي تدرسها الشعرية للكشف عن مجموع العناصر المطردة في نوع أدب معين وعلاقاتها ووظائفها، كمقارنة الرواية مع الأقصوصة أو مع المذكرات، ومقارنة الرواية البوليسية مع الرواية العاطفية أو رواية الفروسية أو رواية المغامرات [7].

إذن فالبنية هي «شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل، بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل، وإذا عرفنا السرد مثلا بأنه يتألف من القصة والخطاب فإن البنية ستكون: شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب، والقصة والسرد، والخطاب والسرد» [8].

أما بالنسبة إلى الحكائية فإنها «تتحقق في الكلام - أيَ كلام - من خلال تحقق العناصر التالية:

- فعل أو حدث قابل للحكي.
- فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل.
- زمان الفعل.
- مكانه أو فضاؤه.

والعناصـــر الثلاثة الأخيرة تتصل مجتمعة وتتداخل وتتكامل عن طريق العنصر المركزي وهو فعل الحكي» [9].

تجدر الإشـــارة إلى أن الفعل القابل للحكي «لا يتحقق من دون فاعل أو مجموعة من الفواعل القابلة لأن تتعدد أدوارها وتختلف باختلاف علاقاتها مع الفعل أو الأفعال المتعددة المتوالدة عن الفعل المركزي (أســاس الحكي) ولهذا الســبب جعلنــا الفاعل يحتل المكانة الثانية فــي الترتيب، ولما كانت أفعــال الفاعلين تجري في الزمان والمــكان، وما يطرأ عليهما من تحولات وتبدلات وفق مجريات الأفعال جعلناها في المرتبتين الثالثة والرابعة» [10].

ويــرى تودوروف أن للعمل الأدبي في مســتواه الأعم مظهرين: فهو قصة وخطــاب في الوقت نفســه «والشــكلانيون الروس هم أول مــن عزل هذين المفهومــين اللذيــن أطلقوا عليهمــا الحكاية أو المتن الحكائــي ما وقع فعلا، والموضوع أو المبنى الحكائي الكيفية التي بها يتعرف القارئ على ما وقع» [11].

فالعمل الأدبي قصــة «بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية» [12].

وهو – أي العمل الأدبي – خطاب في الوقت نفسه «فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المســتوى ليســت الأحداث التــي تُنقل هي التي تهم، وإنما الكيفية التي بها أطلعنا الســارد على تلك الأحداث» [13]، وهذا ما سينصب عليه اهتمام الدراسة.

يذهب جنيت إلى أن بعض صعوبات السرديات ترجع إلى التباس مفهوم الحكاية عند الدارســين، لذلك يعمل على محاولة فض هذا الالتباس من خلال تقديم ثلاثة معان للحكاية هي [14]:

الأول: وهو الأكثر بداهة ومركزية في الاستعمال الشائع حاليا، إذ تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي، أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

الثاني: وهو أقل انتشارا، ولكنه شائع في الوقت الحاضر، تدل فيه الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل الموضوع – موضوع حكايــة عوليــس (Ulysses) [15] مثلا – ومختلف علاقاتها، من تسلســل

وتعارض وتكـرار.. إلخ، وفي هـذه الحالة يعني تحليل الحكاية: دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها.

الثالث: وهو الأكثر قدما في الظاهر، تدل فيه الحكاية على حدث أيضا، غير أنه ليس البتة الحدث الذي يروى بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في ذاته.

أما ميشال بوتور فيرى أن الكلمة الفرنسية «حكاية (Histoire) تدل في الوقت نفسه على الكذب والحقيقة، وعلى معرفتنا للعالم المتحرك، وعلى التاريخ العام وعلى حذرنا، وعلى القصص التي نؤلفها لنحمل الأطفال على النوم، ولننيم هذا الطفل الكامن في نفوسنا، الذي يتأخر دائما في الاستسلام للرقاد» (16).

يوافق جنيت ما ذهب إليه تودوروف عندما أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي، واسم الحكاية على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه. فالقصة والسرد لا يوجدان إلا بوساطة الحكاية، والحكاية - أي الخطاب السردي - لا يمكنها أن تكون حكاية، إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية، ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا. إنها تعيش بصفتها خطابا من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها (17).

والسردية (Narratology) أو علم السرد، فرع من أصل كبير هو الشعرية (Poetics)، وهي تبحث في «مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروٍ له أو (عليه)، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعلُ تلك المكونات أمكن التأكيد أن السردية هي: العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة» (18).

وقد أفضت العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي إلى «بروز تيارين رئيسيين في السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: بروب، وبريمون، وغريماس.

وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات ترابط الراوي

بالمروي، ويمثل هذا التيار عددا من الباحثين من بينهم: بارت، وتودوروف، وجنيت، ولم يعدم تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ حاول جاتمان وبرنس الاستفادة من معطيات السردية في تيارها الدلالي واللساني والعمل على دراسة الخطاب السردي في مظاهره بصورة كلية» [19].

يُعرف السرد (Narrative) بأنه فعل يقوم به الراوي الذي ينتج قصة، فهو «عرض لحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة» [20] إذن فهو - أي السرد - فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب الذي هو «عملية إنتاج يمثل فيه الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة» [21].

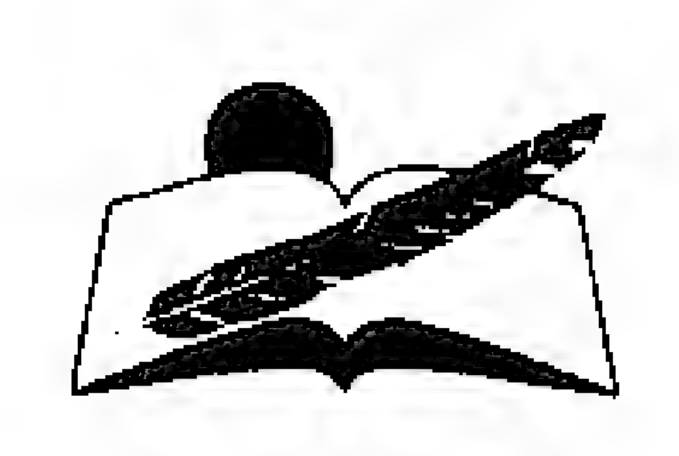
إذن تتشكل البنية السردية للخطاب من ثلاثة مكونات هي: الراوي، المروى، المروي له. فإذا نظرنا إلى العلاقات التي تربط بين هذه المكونات الثلاثة وجدنا أن «كل مكون لا تتحدد أهميته بذاته، إنما بعلاقته بالمكونين الآخرين، وأن كل مكون سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية إن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية معها، كما أن غياب مكون ما، أو ضموره لا يخل بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقي فحسب، بل يقوض البنية السردية للخطاب، لذلك فالتضافر بين تلك المكونات ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي» [22]، لذلك ذهب والاس مارتن إلى أن من يقدر السرد - على أتم وجه - هو أحسن القراء الممكن وجودهم، ويطلق عليه صفة القارئ الأعلى، أو القارئ المُعَلَّم [23].

من المعلوم أن نظرية السرد نظرية غربية، وقد طبقت على أدب الكبار، ونقلت إلى النقد العربي، وحاول النقاد العرب تطبيقها على الأدب العربي، لكنها لم تطبق على أدب الأطفال العربي، وهذا ما ستحاول هذه الدراسة القيام به، على الرغم من الاختلاف بين أدب الكبار وأدب الأطفال، فمن هذه الاختلافات - مثلا - أنه عند الحديث عن السرد من حيث هو قصة نجد أنه لا ينبغي الاعتقاد «أن القصة تعني ترتيبا زمنيا مثاليا، فيكفي أن يوجد أكثر من شخص واحد حتى يصبح هذا الترتيب المثالي أبعد ما

يكون عن القصة الطبيعية، والسبب في ذلك هو أنه علينا للحفاظ على ذلك الترتيب أن نقفز عند كل جملة من شخص إلى آخر لنقول ما كان يفعله هذا الشخص الثاني في تلك الأثناء، ذلك أن القصة نادرا ما تكون بسيطة، فهي غالبا ما تضم خيوطا عدة ولا تلتقي هذه الخيوط إلا عند لحظة ما» (24).

تمتاز حكاية الأطفال عن حكاية الكبار «بالمحافظة على الترتيب التاريخي للزمن، بحيث ترتب الحوادث ترتيبا تصاعديا من البداية إلى النهاية، من دون تلاعب في هذا الترتيب، فالحدث الأول يعرض البيئة والشخصيات، ويطرح بداية الفكرة الرئيسية، ثم ترد الحوادث الأخرى حاملة تفاعل الشخصيات مع البيئة وحوادثها، فتنمو الفكرة الرئيسية وتنضج وتتأزم ثم تؤول إلى نهاية محددة معبرة عن المغزى بوضوح، أما الحوادث في حكايات الكبار فالترتيب التاريخي ليس شرطا لازبا فيها» (25).

وعلى الرغم من هذه الاختلافات بين أدب الكبار وأدب الأطفال، فإن أمورا كثيرة في هذه النظرية - نظرية السرد الحديثة - تصلح للتطبيق على أدب الأطفال العربي الحديث، في جانب البنى الحكائية نثرا وشعرا - الشعر القصصي - عند تناول اللغة وجماليات الأداء الأسلوبي، والراوي واعتبارات التلقي، والمعطيات السيكولوجية، وصيغ الحكايات وتنوعاتها، والبيئة القصصية: المكانية والزمانية.



I

أدب الأطفال العربي

مقاربة عامة

أ - المصطلح والجذور والنشأة والتطور

(1)

يعـد أدب الأطفال من الفنون الحديثة في الأدب العربـي والعالمي. ومن هنا فلا مندوحـة - بداية - عـن تحديد المقصود بأدب الأطفال - المصطلح - والحديث عن جذوره ونشأته وتطوره.

لا يختلف أدب الأطفال في مفهومه عن الأدب عمومـا، إلا في كونه موجها إلى فئة خاصـة هي الأطفال، وهـذه «الفئة تتميز بمسـتوى عقلي معين، وبإمكانات وقدرات نفسـية وجدانية تختلف عنا نحن الكبار، فتجارب الطفولة وميزاتها محددة، وآفاقها التخيلية واسعة رحبة لا تحدها حدود، ولا تحاصرها ضوابط كضوابطنا نحن الكبار،

«يجمع الباحثون على أن أدب الأطفال فـي العصر الحديث ظهر في فرنسـا، فـي القرن السابع عشر، على يد الشاعر تشارلز بيرو»

المؤلف

ووسائلهم في البحث والتفكير والتحليل والاستيعاب ليست كوسائلنا الناضجة التي اكتسبناها بالمران والتجربة الطويلة، والثقافات المتنوعة» [1].

وليس الأمر أمر معرفة بالنحو والصرف، ومجرد حصيلة لغوية، فالكثير من الروايات التي كتبت للكبار يستطيع الصغار قراءتها وفهم الكثير من مفرداتها، ولكنهم لن يفهموا الظروف النفسية والشعورية للشخصيات، أو ما وراء النص من معان ووسائل خفية، أو إدراك الميزات الأدبية للكاتب، والوقوف عند الرمز والعقدة في قصصه، أو معرفة توجهات الكاتب السياسية، أو الاجتماعية، أو أهدافه العامة، أو الخاصة من وراء تأليف الكتاب [2].

« يتخذ أدب الأطفال أشكالا عديدة، ويكتب في مجالات واسعة مختلفة، وإذا كانت ثقافة الأطفال تعني الكتب والمجلات والمقالات التي يقرأونها، والأفلام والمسارح التي يشاهدونها، والأغاني الخاصة بهم، فهذا هو المقصود أيضا بأدب الأطفال». [3] هذا التعريف يخلط بين ثقافة الأطفال وأدبهم.

أدى هذا الخلط بين مفهومي ثقافة الطفل وأدب الطفل إلى التركيز على تحديد مفهوم أدب الأطفال بأنه «الآثار الفنية التي تصور أفكارا وإحساسات وأخيلة تتفق ومدارك الأطفال، وتتخذ أشكال القصة، والشعر، والمسرحية، والمقالة والأغنية» [4]. يركز هذا التعريف على بعدين: الأول أن أدب الأطفال نتاج فني يحدث أثرا ومتعة فنية في متلقيه سواء أكان شعرا أم نثرا. والثاني: يتعلق بمتلقي هذا الأدب – وهم الأطفال – لذلك لا بد للمبدع من أن يراعي خصائص الأطفال، وقدراتهم، واهتماماتهم.

ويعرف أدب الأطفال بأنه «نوع أدبي متجدد في الأدب الحديث يتوجه لمرحلة عمرية متدرجة من عمر الإنسان، يكتبه الكبار للصغار في الفنون النثرية والشعرية المتنوعة في لغة تتناسب وجمهور الأطفال ومداركهم، وفقا لمعايير كتابة النص الأدبي للأطفال، وليس عنهم، ومن أهم روافد أدب الطفولة في أدب أي لغة الحكايات: الشفهية والشعبية، ويهدف النص الأدبي في سائر قوالبه إلى الوظائف الأخلاقية والتربوية والفنية والجمالية» [5].
يشير التعريف السابق إلى أهمية التمييز بين النتاج الفكري المكتوب عن الطفولة – ثقافة الطفل – والنتاج الأدبي الموجه لهم، فهو أدب يكتب وفق

معاييـــر كتابة النص الأدبـــي. ولكنه يوجه لجمهور معـــين: الأطفال، لذلك يعمـــل الأديب على مراعاة عدة أمور عند كتابة نصه منها: المراحل العمرية للأطفال وخصائصهم، وحاجاتهم النفسية وغيرها من الأمور المتعلقة بهم.

ويشـــير كذلك - أي التعريف الســـابق - إلى قضية مهمة جدا وهي أن أدب الأطفال يكتبه الكبار للصغار، وبذلك تم حســـم الخلاف حول مسألة تســـميته بأدب الأطفـــال، أو الأدب الموجه للأطفال، فأصبح مصطلح أدب الأطفال عنـــد جميع النقاد والكتاب المتخصصين بـــه يعني: النتاج الأدبي الذي يكتبه الكبار للصغار، فالكبار هم الذين يصنعون أدب الأطفال، ولكن الصغار هم الذين يكتبون له الخلود [6].

تركز الدراســـات الاجتماعية على أن حجر الأســـاس في بناء الإنسان يبـــدأ من الطفـــل، لذلك أخذت الدول المتقدمة علـــى عاتقها الاهتمام به، ووفـــرت جميـــع الإمكانات من أجلـــه. ولكن هناك من يشـــك بوجود أدب الأطفـــال - أصلا - لأن الكتابة للأطفـــال في رأيهم «تعني الاضطرار إلى النزول إلى مستوى عدم النضج البشري بصورة غير طبيعية، وإلى مراعاة أصول التربية الحديثة مما قد يؤثر على الإبداع الأدبي الذي يتطلب حرية أكثر في الشكل والمضمون، وعلاوة على ذلك - حسب قولهم - فإن الصبية ليســـوا في درجة تؤهلهم لفهم وتذوق عمل فني، ومن ثم فمن العســـير أن يوجـــد أدب الطفل في وقـــت لا يوجد فيه الجمهور القادر على الإفادة من هذا النوع من الأدب» [7]. ويمكن الرد على مثل هذه الآراء بأنه ليس شرطا أن ينزل الأديب الذي يكتب للأطفال إلى مستوى عدم النضج البشري، بل عليه أن يوظف خبرته الأدبية والعمرية التي وصل إليها لإيجاد أدب يناسب الأطفال، كما أنه ليس شرطا أن يكون الأديب الذي يكتب عن الحرفيين أو اللصـــوص أو غيرهم منهم حتى ينجح في عمله الأدبي. ويدحض الرأي - أيضا - ما أنتجه الكتاب والمبدعون من أدب للأطفال في جميع مراحلهم.

وأصبـــح أدب الأطفال يحتل مكانة مهمة فـــي العصر الحديث «نتيجة لوعـــي المجتمعـــات المتقدمة، ومدى إســـهام هذا الأدب فـــي تربية الطفل وتثقيفه فكريا واجتماعيا ونفســـيا، وخلقيا، من خلال القراءات الحرة في اختيار ما يجذبه ويحبه» [8].

(2)

يجمـــع الباحثـــون على أن أدب الأطفال في العصـــر الحديث ظهر في فرنســـا، في القرن السابع عشـــر، على يد الشاعر تشارلز بيرو (1628 - 1703)، العـــام 1696. فقد كتب ثماني قصص خياليـــة للأطفال بعنوان «حكايات أمي الأوزة» وكان قد نشـــرها باسم مستعار هو اسم ابنه. وسجل بيـــرو بهذا نقطة البداية لأدب الأطفال المـــدون في العالم الحديث، وحذا حـــذوه الكتـــاب الأوربيون، فكتبـــوا للأطفال. وقد لاحظ (تشـــارلز بيرو) الاهتمـــام بقصصه وإقبال الأطفال عليها فألـــف مجموعة أخرى، بعنوان «أقاصيص وحكايات الزمن الماضي»، وكتب اســـمه واضحا هذه المرة. غير أن الكتابة للأطفال بعد بيرو لم تصبح جدية إلا في القرن الثامن عشـــر، عندما ظهر جان جاك روسو (1712 - 1778) الذي اهتم بدراسة الطفل كإنســـان قائم بذاته، و له شـــخصيته المســـتقلة، ونادى بأن هدف التربية هو أن يتعلم الإنســـان كيف يعيـــش، وأن تترك للطفل فرصة تنمية مواهبه الطبيعيـــة، وأن تقدم له المعلومات التي يحتاج إليها، فكانت آراؤه ذات وقع شديد استجاب لها كثير من الكتاب والمربين [9].

أدى ظهـــور ترجمة «ألف ليلة وليلة» في فرنســـا العام 1702 إلى ذيوع قصـــص الحكايـــات والخرافات المســـتمدة منها، وممن تأثـــروا بها هانز اندرســـون (1805 - 1875)، فكتاب ألف ليلة وليلة - حســـب رأي سهير القلماوي - «أمد الأدباء بعالم وافر من الشـــخصيات والحوادث والمناظر، ولمـــا كانت قصصه شـــعبية، ولمـــا كان أدب الأطفال ما يزال ناشـــئا وليدا في الأمم الغربية، فقد اســـتعان كثير مـــن مؤلفي قصص الأطفال بما في هذا الكتاب من أدب قريب المنال متجه إلى الســـذاجة والبساطة التي هي مـــن أخص مميزات قرائهم الأطفال أكثر مـــن اتجاهه إلى مميزات العقل والعواطف المركبة، واســـتعان أشهر كتاب قصص الأطفال بـ - «ألف ليلة وليلة»، فهذا هـانز اندرســـون الدنمركي، الـــذي ترجمت قصصه للأطفال إلـــى كل لغات أوروبا يقول المؤرخـــون عنه إن أدبه نبع مما كان يقصه عليه أبوه صانع الدمى الخشبية من قصص دنمركية شعبية، ومما قرأ في ألف ليلة وليلة» [10].

وتــرى القلماوي أنــه يضيق بنا المجال «لو حاولنــا أن نحصي قصص الأطفال التي اســتقيت من ألف ليلة وليلة مباشــرة، والتي لا يكاد يجهلها طفل اســتمع إلى القصــص. فقصة علاء الدين وقصــة علي بابا، وقصة الســندباد، وقصــة الأميرة الصغيــرة، كل هذه أصبحت جــزءا من ثقافة الأطفال في أوروبا بعد ظهور هذه التراجم الكثيرة لألف ليلة وليلة» [11].

عرفــت قصص الحيــوان منذ زمن قديم فــي مصر والهنــد واليونان، وموضــوع أدب الحيــوان كان معروفا - كذلك - مــن القديم. ففي «الأدبين اليونانــي والمصري القديمين نجــد ألوانا منه، ولكن الذي لا شــك فيه أن قصص ألف ليلة وليلة أحيت هذا الموضوع من الموضوعات الأدبية، فأصبحنا نجــد الكثير منه وخاصة في أدب الأطفال والصبية. وكذلك موضوع الأدب الوعظــي أو الأدب الحكيم كان الفضل في إبــرازه بصورة جديدة يعود إلى قصص ألف ليلة وليلة، ومن ثم اتجه الكتاب نحو الهند منبع هذا الأدب دون منازع، فاستقوا منه وغذوا أدبهم غذاء جديدا كثيرا» [12].

يعد القرن العشــرون العصر الذهبي لأدب الأطفــال العالمي، حيث بدأ الاهتمام بالطفولة على جميع المســتويات، وتنوعت أشكال التعبير ووسائله من كتب وصحف ومجلات، ومســرحيات، ومكتبــات عامة ومكتبات خاصة للأطفــال، وزاد عدد الناشــرين في معظم دول العالــم المتقدم، وأدرج أدب الأطفال ضمن مناهج الدراســة في الجامعــات والكليات، ويكفي - للدلالة على مقدار الاهتمام بأدب الأطفال في الغرب - الإشارة إلى أنه في بريطانيا - مثلا - أخذ أدب الأطفال المطبوع شــكله الخاص والمستقل وأصبح يسوق خصيصا للأطفال، واحتلت الكتب موقعا مهما بين ما تم نشــره، فقد نشــر في العام 1997 وحده 7000 كتاب، وطبع في العام نفسه ما يقارب 35000 كتاب، وقد صل الرقم في العام 2000 إلى مائتي ألف كتاب [13].

(3)

بدأ ظهور أدب الأطفال في أوروبا في القرن الســابع عشر الميلادي - كما ذكر سابقا - أما في الأدب العربي فقد تأخر ظهوره إلى أواخر القرن التاســع عشــر، عندما بدأ في إرهاصات مصحوبة برياح التأثير الثقافي الوافد من الغرب، متأثرا - خصوصا - بالأدبين الفرنسي والإنجليزي.

وقـد ظهرت هذه الإرهاصات في مصر، زمـن محمد علي عن طريق الترجمـة، نتيجـة للاختلاط بالغـرب، وكان أول من قـدم كتابا مترجما للأطفـال هو رفاعـة الطهطـاوي (1801 - 1873)، فترجـم «حكايات الأطفـال وعقلة الإصبع»، وأدخـل قراءة القصص في المنهاج المدرسـي. وأصدر كتاب «المرشد الأمين في تربية البنات والبنين». وبذلك تكون حركة الاهتمـام بأدبيات الطفولة وعالمها فـي الوطن العربي قد بدأت على يده. ثم خبت الشـعلة حتى جاء أحمد شـوقي (1868 - 1932) الذي أصدر ديوان الشوقيات العام 1898 متضمنا «الشوقيات الصغيرة»، وأطلق دعوته لحفز الشعراء العرب لتوجيه بعض نتاجهم للناشئين [14]. «وإذا كان رفاعة الطهطـاوي أول من قدم للأطفـال العرب أدبا مدونـا بالعربية، وإن كان مترجما عن الإنجليزية، فإن أمير الشـعراء أحمد شوقي أول من ألف أدبا للأطفال باللغة العربية، حتى إن ظروف اهتمام شـاعرنا الكبير بهذا اللون مـن الأدب تماثل ظروف الطهطاوي، فقد ظهر اهتمام شـوقي بهذا الفن بعد دراسته في فرنسا» [15].

ويبدو أن أذهان الأدباء والشـعراء لم تكن مهيأة لتقبل دعوة شوقي، حتى أن شـوقي نفسـه انصرف عن كتابة الشـعر للأطفال والناشئة، ربما بسـبب الانتقادات التي كانت توجه لمن يكتب للأطفال. فعلى سبيل المثال، عندما كتب الشاعر العراقي معروف الرصافي (1877 - 1945) «تنويمـة الأم لطفلها» العـام 1923 في مجلة المـرأة الجديدة، تعرض لانتقادات بعض الشعراء، وكان من بينهم الشاعر جميل صدقي الزهاوي (1863 - 1936) [16].

كان يحكـم علـى أدب الأطفـال - أحيانا - أنه دون مسـتوى الكتابة للكبـار، حيث « ينظر إلى أدب الأطفال بعامة وشـعرهم بخاصة على أنه أدب أو شـعر من الدرجـة الثانية أو الثالثة، واسـتمرت نظرة الناس إلى الشـاعر الذي يكتب شـعرا للأطفال على أنه مفلس شعريا، أو أنه يعاني من الضعف الشـعري واللغوي، وكانت النظرة السائدة إلى ما يبدعه بعض الشعراء للأطفال متأثرة إلى حد كبير بما رآه الزهاوي في شعر الرصافي للأطفـال، وكان الأدبـاء يكتبون أدبا للأطفال على اسـتحياء لدرجة أنهم

كانوا يخفون ذلك عن نظرائهم، وعلى سبيل المثال، فقد ظل كامل كيلاني (1897 - 1959) يخفي على صديقه نجيب محفوظ أنه يكتب أدبا أو قصصا للأطفال خشية السخرية منه» [17].

بعد ذلك تغيرت نظرة الوطن العربي إلى مرحلة الطفولة، وذلك بتأثير من نظرة العالم الغربي المتقدم، واهتمام المنظمات العالمية بالطفل وكل ما يهمه، «ويمكن القول بأن أدب الأطفال المكتوب لم يأخذ سَمتَه الحقيقي في اللغة العربية ويستوي على عوده فنا من الفنون الأدبية إلا في العقد الثالث من القرن العشرين، فقد ظهر فيه نتاج أول علمين من أعلام الكتابة للأطفال في تاريخ العربية نظما ونثرا» [18] فقد بزغ في أوله محمد الهراوي (1885 - 1939)، وفي آخره كامل كيلاني (1897 - 1959).

يعد الهراوي الرائد الأول، فهو أول من وضع علامات على الطريق لأدب الأطفال في اللغة العربية، فكتب «سمير الأطفال للبنين» ثم «سمير الأطفال للبنات»، وكتب لهم أغاني وقصصا منها «جحا والأطفال» و«بائع الفطير». أما كامل كيلاني فقد «خص كل مرحلة من مراحل الطفولة بقصص تناسب مستواهم التفكيري واللغوي، ثم صاغها في أسلوب قصصي سهل محبب إلى النفس فظهرت مكتبة الطفل للكيلاني في أكثر من مائتي قصة ومسرحية على مدى اثنين وثلاثين عاما» [19].

كانت المحاولات السابقة حافزا للكثيرين ليتابعوا الطريق فقد تلا جيل الرواد جيل برز في الثلث الثاني من القرن العشرين، فكان من رواد الجيل الثاني محمد سعيد العريان (1905 - 1964) الذي أصدر مجموعة «القصص المدرسية»، ومجموعة أخرى بعنوان «كان يا مكان»، وكان له الفضل في تغيير نظرة الأدباء والجمهور إلى أدب الأطفال والكاتبين لهم، فهو صاحب المركز المرموق - وكيل وزارة التربية والتعليم - ويكتب للصغار، ولذلك لم تعد تسيطر على أذهان الناس الفكرة التي تقول: إن الذين لا يملكون المواهب هم الذين يكتبون للأطفال فقط [20].

بدأ الاهتمام بالطفل والأدب الموجه إليه يزداد في العالم العربي، بعد انقضاء الثلث الثاني من القرن العشرين، حيث انتزع هذا الأدب اعتراف الهيئات العلمية والأدبية، فأدخلت مادة أدب الأطفال إلى بعض الجامعات

والمعاهد العلمية، وأنشئت مكتبات الأطفال في أرجاء الوطن العربي، وقدم الكتاب إبداعاتهم للأطفال، قصصا، ومسرحيات، وقصائد وأغاني، وقدم الدارسون دراسات كثيرة حول أدب الأطفال، وهذا كله أسهم في إرساء قواعد أدب الأطفال وتطوره في العالم العربي.

ومن أسباب ازدهار أدب الأطفال العربي: بروز الاهتمام بالطفل في الساحة الثقافية العالمية، ومن ضمنها العربية، وقد أسهمت الترجمة بنقل ثقافات الأمم الأخرى، فكانت - كما ذكر سابقا- من أهم عوامل ظهور أدب الأطفال العربي، وأدى انتشار التعليم وزيادة معدلات الالتحاق بالتعليم، وانخفاض معدلات الأمية إلى الاهتمام بالطفل وأدبه وكان «مجرد الاعتراف بأدب الأطفال وأنه فن من فنون الآداب الهادفة يكفي للبدء بدراسته والنهوض به» [21].

لقد حظي أدب الأطفال باهتمام خاص في مصر، التي كانت السباقة بالنسبة للبلاد العربية: وذلك من خلال نشر العديد من كتب الأطفال، ورصد الجوائز للكتاب، وإنشاء مؤسسات خاصة للتأليف وتوجيه الملتزمين بهذا الأدب، وتشجيعهم على التأليف السليم، وعقد الكثير من المؤتمرات والندوات.

ثم تأثرت البلاد العربية بمصر، فقد صدر في لبنان الكثير من الكتب وقامت بعض دور النشر بترجمة العديد من السلاسل الصادرة عن شركة النشر البريطانية (ليدي بيرد) [22].

أما في سورية فقد تأخر ظهور أدب الأطفال إلى مطلع الستينيات، وإن كانت هناك محاولات قليلة قبل ذلك [23]. فقد ظل هذا الأدب «يسير بخطى بطيئة حتى وقعت نكسة يونيو العام 1967 فكانت درسا للعرب وأحسوا على أثرها أنهم أهملوا أطفالهم، فبدأ الشعراء والكتاب يؤلفون للأطفال - ليكونوا من خلال كتاباتهم وترجماتهم جيلا عربيا واعيا - كسليمان العيسى، وزكريا تامر، وعادل أبوشنب، وعبدالله عبد، ودلال حاتم، وعيسى فتوح» [24] فكتب زكريا تامر (ولد العام 1931) حوالي مئة قصة للأطفال [25]، وأصبح هم سليمان العيسى (ولد العام 1921) الكتابة للأطفال، فقد بدأت تجربته الشعرية للأطفال بعد هزيمة 1967،

وللشاعر نتاج غزير، وقد جمع في «ديوان الأطفال» [26]. والدافع لكتابة سليمان العيسى للأطفال، أنه يرى أن أدبنا العربي محروم من شعر الأطفال، وشعراءنا ما زالوا يخجلون أو يترفعون عن كتابة نشيد للصغار، والأطفال هم فرح الحياة، ومستقبلها، وهم امتدادنا على هذه الأرض، وأملنا في أن تعود للأرض العربية - التي جفت عروقها منذ ألف عام - دورتها الدموية التي تعطلت [27].

بدأ الاهتمام بالطفل في العراق تقريبا العام 1968 - في الفترة نفسها التي بدأ الاهتمام به في سورية - وهو اهتمام بالطفل ككل، فقد وضعت خطة شاملة، لتأسيس دار ثقافة الطفل، وإصدار المجلات وصحف الأطفال المتخصصة العام 1968، وبرز من الأدباء: عبد الرازق الربيعي، وشفيق مهدي، وعبد الرازق المطلبي، وشجاع العاني، وفاروق يوسف، وفاروق سلوم وغيرهم [28].

وفي المغرب العربي، كان أدب الأطفال بشكل عام «حكايات وأمثالا شعبية منقولة من الشرق، وخاصة من مصر، وبعد ما يقارب العشرين عاما على الاستقلال، وبعد التعريب أصبح أدب الأطفال يأتي من مصر وسورية والعراق» [29] فظهر في تونس: محمد العروسي المطوي، ومحمد المختار، والجيلاني بن الحاج، ومحمد التونتجي. وفي ليبيا: يوسف الشريف، ومحمد فهمي، وفي المغرب: الشاعران علال الفاسي، وعلي الصقلي، وفي مجال الكتابة والنقد العربي ابن جلون.

وتأثر أدب الأطفال في الخليج العربي - دول مجلس التعاون الخليجي - بأدب الأطفال في مصر وسورية، ويمكن القول: إن الازدهار الحقيقي لأدب الأطفال المطبوع بدأ في الخليج من العام 1980، فمثلا في المملكة العربية السعودية «تميزت هذه الفترة بدخول عناصر جديدة في عالم النشر الخاص بالطفل، فإلى جانب دور النشر التجارية أسهمت بعض المؤسسات الحكومية والأهلية والعلمية والأفراد بنصيب ملحوظ في مجال النشر للطفل في المملكة» [30].

ولعل من أبرز ملامح أدب الأطفال المطبوع في السعودية هو أن «أهدافه كانت تربوية منذ ميلاده حتى الوقت الحاضر، كما أن كتب وقصص الأطفال لها طابع ديني مميز» [31]، إذ حظيت القصص الدينية التي تناولت

موضوعات الدين الإسلامي بنصيب الأسد، وجاءت القصص التربوية والتعليمية في المركز الثاني. ويلاحظ أن «إسهام المؤلفين العرب بالنصيب الأكبر في مجال التأليف للطفل في المملكة العربية السعودية كان بارزا وواضحا وقد ظهرت إلى جانب ذلك أسماء سعودية أمثال يعقوب إسحق، وفريدة فارس، وحسن الغالبي» (32)، وظهرت في البحرين مجموعة من الكتاب أمثال: عبدالقادر عقيل، وفوزية رشيد، وحمده خميس، والشاعر علي الشرقاوي. وبرز في قطر من الكتاب: علي حسين، وهشام ناصر، وإبراهيم بشمي. أما في الكويت فكان القاص محمد الفايز، ومحمد كعوش(*) وغيرهما (33). ولا يخفى على المتابع لشؤون الأطفال وأدبهم اهتمام دور النشر في الكويت بإصدار المجلات مثل مجلة العربي الصغير.

بدأ الاهتمام بأدب الأطفال في الأردن وفلسطين (34) متأخرا، ويعود ذلك لأسباب تاريخية تتعلق بتاريخ نشأة البلدين في العصر الحديث من ناحية، والظروف الاجتماعية من ناحية أخرى، من حيث الحروب التي تعرضت لها المنطقة، وما نتج عن ذلك من هجرات، واستنزاف للطاقات البشرية والمادية. ومع ذلك فقد بدأت محاولات الكتابة للأطفال منذ العام 1928، فكتب إسعاف النشاشيبي، وروكس العزيزي، وعيسى الناعوري، ويلاحظ على الكتب التي وضعها هؤلاء الكتاب أنها وضعت لهدف مدرسي تعليمي، وبأسلوب تقريري.

ظهر الأدب الموجه للأطفال في الأردن وفلسطين - فعليا - بشكل واضح في السبعينيات من القرن الماضي، وبرزت أشكاله من القصة، والشعر، والمسرح، ونشر نتاج الكتاب في الصحافة والمجلات المتخصصة.

إذن تعد السبعينيات - وبالذات العام 1979 سنة الطفل الدولية - البداية الحقيقية لقصص الأطفال في الأردن وفلسطين، فظهر الأدب المترجم الذي قامت به مجموعة من المترجمين منهم: حسني فريز، ووفيقة العجلوني، وبرز من كتاب الأطفال: أحمد حسن أبو عرقوب، ومفيد نحلة، وفخري قعوار، ومحمود شقير، وزليخة أبو ريشة وغيرهم. ولم يقتصر بعض الكتاب على إصدار قصص منفصلة بل أصدروا قصصا في سلاسل متتابعة ومنهم: روضة الهدهد، وعماد زكي، وأحمد جبر. وبرز من الشعراء: إبراهيم نصر الله، ويوسف حمدان، وعلي البتيري، ويوسف العظم، وراشد عيسى.

(*) محمد كعوش كاتب أردني من مواليد فلسطين سنة 1940، عمل في عدد من الصحف العربية، ومنها الصحف الكويتية في منتصف الثمانينيات. [المحررة].

أما في اليمن فقد بدأ أدب الأطفال فعليا مطلع السبعينيات من القرن الماضي، حيث كتب القـاص عبد المجيد القاضي رواية «غراب في حديقة الحمام». وشـهدت الفترة من أواخر السبعينيات - وتحديدا العام 1979 - إلى أواخر الثمانينيات نشـاطا ملحوظا في مجـال ثقافة الطفل، ظهر فيها عبد المجيد القاضي، والقاصة زهرة رحمة الله، والشـاعر إدريس بن حنبلة، والكاتب أديب قاسـم، وصدر في صنعاء بين عامي 1983 و1985 حوالي أحد عشـر عملا للطفل موزعة على سلاسل: السلسلة التاريخية، والسلسـلة القصصية، والسلسلة المسرحية، ومنذ العام 1990 وحتى عام 2000 لم يصدر - في اليمن - سوى أربعة كتب للأطفال [35].

تجدر الإشـارة إلى أن الترجمة كانت مصدرا رئيسـيا لأدب الأطفال في العالم العربي - بين الحربين العالميتين - ولكنها بدأت تتراجع دون أن تختفي، لصالح التأليف العربي في السبعينيات، ويلاحظ كذلك أن تطور أدب الأطفـال في الوطن العربي غير متكافـئ فمقابل تأخر ظهوره في دول الخليج، والمغرب، واليمن تطور بسـرعة في مصر، وسورية والعراق ولبنان وتونس.

نال جمهور أدب الأطفال بعد العام 1967 اهتماما كبيرا وكان من أهم مظاهر هذا الاهتمام ظهور كتاب قصروا نتاجهم على الأطفال كسـليمان العيسـى مثلا، ونـال أدب الأطفال اعتراف المؤسسـات ومراكز الأبحاث الجامعيـة، فأصبح يدرس في كليات الآداب والتربية في الكثير من الدول العربية كمصر، وسورية، والأردن، والكويت.

ب - النوع الأدبي

1 - الشعر

يمكن تعريف أشـعار الأطفال بأنها «مجموعة من الفنون الشـعرية التي يكتبها الشـعراء للأطفال، وليسـت عنهم، وقد تصدر من الأطفال تجارب شعرية بسيطة وساذجة، أما أنواع الفنون الشعرية فهي: الأغنية، والنشـيد، والمقطوعات الخفيفـة، والقصص الشـعري المتنوع، وكذلك الشعر المسرحي» [36].

ويندرج تحت الشـــعر المقدم للأطفال: الشـــعر القصصـــي، والغنائي، والمسرحي.

• الشعر القصصي

مـــن المعلوم أن الأمم الحية تؤثر فـــي غيرها من الأمم وتتأثر بها، فقد تأثر لافونتـــين [37] (1621 – 1695) بقصص كليلـــة ودمنة التي ترجمت من العربية إلى الفارســـية، ثم إلى الفرنسية العام 1644 في كتاب عنوانه «الأنـــوار وأخلاق الملوك»، و«اقتبس لافونتين نحو عشـــرين حكاية من هذا الكتاب، أدخلها في حكاياته الأخيرة التي نظمها على لســـان الحيوان، على أنه لم يأخذ إلا مادة موضوعاتها، ثم تصرف فيها، وألبسها من فنه وخياله السحر والجمال. وقد وفدت الخرافة على لسان الحيوان إلى أدبنا العربي الحديـــث في صورتها الغربية. وإذا كنا قد اقتبســـنا بعض موضوعات من أدبنـــا العربي القديم أو من كليلة ودمنة، فإننا لم نقتبس ســـوى المادة، أما الأسس الفنية فقد ظلت محاكاة لحكايات لافونتين» [38].

ويعد محمد عثمان جلال (1828 – 1898) أول من مصّر منظومات لافونتـــين الخرافيـــة إلى اللغة العربية، بـــل كان أول من نقل عملا أدبيا شـــعريا من لغة أجنبية في العصر الحديث. وهي ليست ترجمة بالمعنى الدقيـــق للترجمـــة، وإنما كان محمـــد عثمان جلال يســـتوعب موضوع الخرافـــة وما تضمنته من أفكار ثـــم يصوغه صياغة جديدة، وقد غلبت عليـــه اللهجة المصريـــة إلى حد كبير، بل تعدى ذلـــك إلى الإضراب عن اســـتخدام اللغة العربية الفصحى في بعض الخرافات، وكتابتها بالزجل المصري العامي [39].

وقد اجتذبت خرافات لافونتين أحمد شوقي – ولعله اطلع على ما نقله محمد عثمان جلال – وقد صرح شوقي بذلك فقال: «وجربت خاطري في نظم الحكايات على أســـلوب لافونتين الشـــهير، وفي هذه المجموعة شيء مـــن ذلك، فكنت إذا فرغت من وضع أســـطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريـــين وأقرأ عليهم شـــيئا منها، فيفهمونه لأول وهلة، ويأنســـون إليه ويضحكون من أكثره» [40].

وممن تأثر بحكايات لافونتين إبراهيم العربي في كتابه آداب العرب، إذ كتب الخرافات بلغة عربية فصيحة تجنب فيها العامية. ولكن علي الحديدي يرى أن محمد عثمان جلال، وإبراهيم العربي لم يكتبا للصغار، بل للكبار، ومن ثم تخرج كتابتهما عن مجال أدب الأطفال الذي يكتب ابتداء لهم [41].

وقد تأثر أديب عباسي (1905 - 1997) بلافونتين، في كتابه: «عودة لقمان» [42]، وهو كتاب في حكمة الإنسان على لسان الحيوان وسائر الكائنات، والجمادات أيضا، وأحيانا شركة بين هذه الكائنات، نثرا وشعرا.

ويرى أديب عباسي أن هذا الصنف من الأدب أقل أصناف الأدب تعددا، لأنه «أشق هذه الأصناف وأكبرها مؤونة على الأديب المفكر، فالمثل الأقصوصي يجب أن يحوي في أول ما يحويه فكرة مبتكرة، وحكمة مضيئة تصور تصويرا جميلا: خبرة، أو خلقا، أو مشربا، أو عادة، أو مسلكا، أو هوى، أو فلسفة، أو خلاف هذه من شؤون النفس والحس فيما لا يتجاوز الأسطر، أو الصفحة الواحدة أو الصفحات القليلة» [43].

بدأ الحديث - هنا - بشعر الأطفال القصصي الذي تأثر بخرافات لافونتين لأن الدارس لطبيعة الطفولة وحاجتها الذاتية يرى أن ميولها تتجه دائما إلى سماع قصص وحكايات رويت على لسان الحيوان أو الطير.

بدأت قصص الأطفال الشعرية بعد منتصف القرن العشرين - على يد سليمان العيسى مثلا - تأخذ طابعا متميزا وأسلوبا جديدا ينسجم مع مشاعر الأطفال ومداركهم، ورغباتهم. ولعل «النجاح الذي حالف شوقي وسليمان العيسى مثلا كان مرده إخضاع القصة الشعرية المقدمة لمبدأ مراعاة السن، والنمو العقلي والإدراكي واللغوي باعتبار أنها مبادئ أساسية للنجاح» [44].

ويمكن تحديد الخصائص الفنية في شعر الطفولة القصصي بما يلي [45]:

أولا: أنه يشتمل على الأساطير والحكايات، فقد اعتمد الشعر القصصي على الأدب الشعبي الذي أعطى الشاعر المادة الجاهزة لصياغة قصائده، كما فعل شوقي، ومحمد عثمان جلال، ومحمد الفيتوري الذي يقول في قصيدة البومة والطاووس:

وقالت البومة للطاووس:

لولا صورتي الكريهة الدميمة

ما كنتَ تمشي الخيلاء معجبا

بريشك الجميل

فابتسم الطاووس ضاحكا وقال:

صدقت يا سيدتي الحكيمة [46]

ثانيا: أنه يتميز- في الأصل - بسهولة اللغة، لكن الملاحظ أن «من يقرأ قصة أوروبيــة للصغار وقصة للكبار يـدرك تلقائيا الفارق اللغوي والتعبيري، وأما في القصة الشعرية العربية فإن الأمر يلتبس عليه، فمــن الصعب مثــلا التمكن من تحديد الفارق بــين اللغة في أدب الكبــار واللغة فــي أدب الصغار، وأغلب الظن أن التمســك باللغة الجزلــة والإكثار من المجازات يعزيان إلى التوهم أن ذلك يدل على عمق الثقافة وغناها» [47].

وقد حرص ســليمان العيسى أن لا يســتخدم في شــعره اللفظة الرشــيقة الموحيــة، الخفيفة الظل، البعيدة الهــدف، التي تلقي وراءها ظــلالا وألوانا، وتترك أثرا عميقا في النفس، فهو يحاول أن يتجنب كل لفظة متعجرفة [48].

ثالثا: يتجه الشعر القصصي إلى الخروج عن المألوف العادي، وذلك من خــلال مخاطبة الحيوانات والطيور، وجعلها تتكلم وتحاور، وتحكي قصتها، وتوصل الحكمة للأطفال، وهذا ما نجده في شــعر شوقي وسليمان العيسى.

رابعا: استوحى كثير من شعراء الأطفال في العصر الحديث قصصهم الشــعرية من التراث العربي، فقد اســتمد ســليمان العيســى من التاريخ العربي قصيدة «كندة» التي تحكي قصة قبيلة كندة العربية، ونظم مجموعة من القصائد التي تتناول حياة الشعراء وإبداعاتهم الشعرية، كقصيدة أبي فراس الحمداني [49].

خامســا: تأثر الشعر القصصي العربي بالشعر الغربي كما ذكر سابقا أثناء الحديث عن الشاعر لافونتين.

• الشعر الغنائي

وقد ظهر إلى جانب الشعر القصصي الشعر الغنائي الذي تعددت موضوعاته فمنه: الشعر التعليمي الذي يتم فيه الدعوة للعلم، ووصف الطيور، والحيوانات، والدعوة للرفق بهما، وتحبيب الأطفال بالمدرسة والحديقة، كقصيدة شوقي في وصف النيل [50]:

النيل العذب هو الكوثر   والجنة شاطئه الأخضر

وقصيدته التي تدعو للرفق بالحيوان [51]:

الحيوان خَلق   له عليك حق

بهيمةٌ مسكين   يشكو فلا يبين

لسانه مقطوع   وما له دموع

قدم الشعراء العرب نماذج من الشعر التعليمي «أكدوا فيه أن الشعر التعليمي أصبح هذه الأيام مصدرا هاما من مصادر تعليم الأطفال وتثقيفهم، من حيث كونه يراعي مراعاة دقيقة موضوع التلقين المعرفي الذي يرى فيه المربون وعلماء التربية والنفس والاجتماع غاية مهمة، وضرورية في تنشئة الجيل الجديد، وقد استلهمت هذه النماذج الشعرية التعليمية الطرق التربوية المكشوفة والمباشرة في إيصال المادة المطلوبة إلى الأطفال دون تعقيد في الأسلوب أو صعوبة في الألفاظ أو غرابة في المعاني، الأمر الذي سهل سَبر أغوار الصغار بما قدمه شعراء الطفولة من نتاج شعري جديد» [52].

ولا يقتصر الأدب التعليمي على الشعر وحده، بل يشتمل على كل أعمال الأدب التي تستهدف توسيع مدى المعرفة العلمية أو النظرية في شتى الحقول والميادين ويقدم عادة أطروحة دينية أو أخلاقية أو فلسفية، ويختلف عن الأدب الإبداعي الذي لا يهدف إلى توسيع مدى المعرفة أو تلقينها، وإنما يهدف إلى إبراز العنصر الإنساني والفني الكامن فيها [53].

ومن الشعر الغنائي أيضا الشعر الوطني الذي يدعو إلى غرس حب الوطن في نفوس الأطفال العرب، من خلال تمجيد الوطن، والتعلق به، وبترابه كشعر الرافعي الذي تطورت فكرة الأناشيد الوطنية عنده «بتطور

الحركة الوطنية في مصر، فألف الأناشـيد التي تسـابق الطلبة والفنانون والأدباء إلى اتخاذها أناشيد قومية، كنشيد الفتيان، الذي يعد بحق نشيدا وطنيا قوميا...إنه نشيد «اسلمي يا مصر، إنني الفدا» الذي كان في مصر نشيد الفتوة والكشافة وطلاب المدارس [54]».

والشـعر الديني من موضوعات الشعر الغنائي، يتحدث عن المناسبات والمواعـظ الدينية، ومفاخر الإسـلام وقـادة الفتح الإسـلامي والأنبياء والملائكة عليهم السلام، يقول شوقي [55]:

نحن الكشافة في الوادي جبريل الروح لنا حادي

يا رب بعيسى، والهادي وبموسى خذ بيد الوطن

ومن الشعراء الذين تخصصوا بالشـعر الديني الشاعر يوسف العظم فقد أصدر ديوان «أناشـيد وأغاريد للجيل المسـلم» حيث يقول في إحدى قصائده [56]:

إن سألتم عن إلهي فهو رحمن رحيم

أو سألتم عن نبيي فهو إنسان عظيم

أما الشعر الاجتماعي فيتحدث عن آلام وآمال المجتمع بمشاعر إنسانية نبيلة يقول سليمان العيسى، واصفا حال طفلة فقيرة تعيش في بيت مظلم كأنه قبوٌ صغير:

أنا في البيت مريضة

بيتنا قبو صغير مظلم

كالليالي مظلم [57]

ويهدف الشـعر الغنائي أيضا إلى مناغـاة الأطفال أي «مداعبتهم بما يفرحهم ويدخل السـرور إلى نفوسـهم وذلك بما يسـمعونه من الألفاظ العذبـة الرقيقة اللطيفة... إلا أن المناغـاة الموزونة أعذب وألطف وأحلى في نفوس الأطفال، عندما يسـمعونها من خلال الأبيات الشعرية الخفيفة التي بموسيقاها تجعلهم يرقصون ويغنون ويتفاعلون مع من يناغيهم» [58].

ومن ذلك قول سليمان العيسى [59]:

رفـــــي مـــلء الـــــدار — حـــطـــي فـــوق يَـــــدَي
مـــــاذا مـــــن أخـــبـــار — عــــن أطـــفـــال الحـــي
يـــا زهـــــر الـــلـيـــمـــون — يـــا لـــقـــط الحـــســـون
فـــي الـــغـــصـــن المـــيـــاد — أهــــــلا شــــهــــرزاد

• الشعر المسرحي

وضع شـوقي اللبنات الأولى للشعر المسـرحي العربي المقدم للأطفال فقد «وضع لبنات مهمة في سـبيل خلق مسـرح الأطفـال، بما قدمه من قصائد مناسـبة التقى في مضامينها بالشعر المسرحي الفرنسي من جهة، وبما أخذه من الموروث الشـعبي الاجتماعي لأمته العربية من جهة أخرى. ولقد رأى شـوقي أن أطفالنا بحاجة إلى الشعر المسرحي الملائم لأذواقهم ومداركهم، فأقبل على كتابة مسـرحيات الأطفال بأسلوب اتسمت ألفاظه بالسـهولة إلى درجة قربت مـن لغة الأطفال بحيث يسـتطيعون إدراكها، واستيعابها بسرعة، وإجادة تمثيلها على المسرح» [60]، ومنها حوارية الصياد والعصفورة [61]:

ألـقـى غـلام شـركـا يَـصـطـاد — وكـل مـن فـوق الـثـرى صـيـاد
فـانـحـدرت عـصـفـورة مـن الشجر — لـم يـنـهـهـا الـنـهـي ولا الحـزم زجـر
قـالـت: سـلام أيـهـا الـغـلام — قـال: عـلـى الـعـصـفـورة الـسـلام
قـالـت: صَـبـيّ مـنـحـنـي الـقـنـاة؟! — قـال: حـنـتـهـا كـثـرة الـصـلاة

وكتب سـليمان العيسـى مسرحيات شـعرية للأطفال، منها مسرحية «الكاتب الصغير» وهي إعادة كتابة لقصة «الحَمَل والذئب» ولكن بأسـلوب جديد [62]:

الأولاد يجتمعون حول رفيقهم الصغير بسام، وهو جالس على المنضدة يكتب

الأولاد: ماذا تكتب يا بسام؟

بسام: «يرفع رأسه قليلا والقلم في يده»

اكتب قصة

أبدع قصة...» [63].

وقدم العديد من الشعراء مسرحيات شعرية للأطفال منهم: هارون هاشم رشيد [64].

2 - النثر

تعرف قصص الأطفال بأنها «أنماط متنوعة من الأدب القصصي الشفهي والمكتوب، وتشمل: «الحواديت»، والحكايات بأنواعها، والقصص بأنواعها، فهي فنون قد ترويها الجدات والأمهات أو يكتبها قاصون، بالتأليف المناسب لمراحل الطفولة المتدرجة، أو يتم استفرادها من الموروث الأدبي على لسان الحيوان تارة، ومهذبة عن حكايات تراثية - مثل ألف ليلة وليلة - تارة أخرى» [65].

وتعد القصة أكثر فنون الأدب شيوعا، وفيما يلي أنواع حكايات الأطفال وقصصهم:

قصص الحيوان

هي القصص التي تقوم فيها الحيوانات بالأدوار الرئيسية، وهي تتردد على ألسنة الجميع، وموجودة عند كل أمة، وفي كل بيئة، ولكن الخلاف بين الباحثين يتمثل في أي الشعوب أسبق لاختراع هذا الجنس الأدبي. الهند أم اليونان؟ على أن بعض الباحثين يرى أنها - أي قصص الحيوان - مصرية، حيث يرجع تاريخ بعض الحكايات المصرية على لسان الحيوان إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد، مثل قصة «السبع والفأرة» التي وجدت على ورقة بردي [66].

وأيا كان أصل قصص الحيوان، فإن السبب في خلق هذا الجنس الأدبي في اللغة العربية هو ترجمة كتاب «كليلة ودمنة» على يد عبد الله بن المقفع، وذلك أن حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل هذا الكتاب كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من أمثال، وإما مقتبسة من كتب العهد القديم، أي ذات أصل ديني عقائدي، وما عدا هذا فمتأخر عن كليلة ودمنة [67].

يقبل الأطفال بشغف على القصص التي تجري على ألسنة الحيوانات، «وربما يعود ذلك إلى السهولة التي يجدها الأطفال في تقمص أدوار

الحيوانات. وسعادتهم في تكوين صداقات مع بعض الحيوانات. وقد أثبتت كثير من الدراسات أن أغلب القصص التي اجتذبت الأطفال الصغار حتى سن عشر سنوات هي قصص الحيوان» [68].

ومن قصص الحيوان قصة الموعظة على لسان الحيوان، وهي «قصة حيوان رمزية قصيرة، يراد بها أن تكون وسيلة لغاية خلقية، وأن تلقن درسا نافعا، وتشتمل على الحيوان الناطق بالحكمة والموعظة، الذي يسلك سلوكا إنسانيا بحتا مع احتفاظه بحيوانيته، ويتلخص مغزى قصة الموعظة في آخرها، ولعل هذا ما يميزها عن الخرافة فالخرافة تشتمل على المغزى في ثنايا الحكاية، أما الموعظة فهي إلى جانب اشتمالها على المغزى في ثنايا الحكاية تلخص وتنص عليه في آخرها» [69]. ومن أمثلة قصص الحيوان كتاب كليلة ودمنة وما استقي منه أو على نمطه في أدب الأطفال العربي الحديث، كقصة «الأسد والبعوضة» لأحمد الكسراوي [70] التي تسعى لإيصال فكرة: «لا تحقرن صغيرا»، وقصة زكريا تامر: «الحصان الوحيد» [71]، التي تبين أن المخلوق لا يستطيع أن يعيش وحيدا. وغيرها من القصص.

قصص البطولة والمغامرة

يتعلق الأطفال بالبطولة والأبطال، ويعود «ولع الطفل بالبطولة والمغامرة إلى أسباب متعددة من أبرزها أنه في السنوات التي تسبق المراهقة بصدد تكوين فكرة عن ذاته، وحيث إنه لا يملك المعيار الموضوعي بهذا الأمر، لذا يجد نفسه إزاء صورة يسره أن يحاكيها ويتشبه بها» [72]، وقد قدم أحمد نجيب سلسلة مغامرات حول العالم [73]، أبرز من خلالها البطولات والمغامرات التي قام بها مجموعة من الرحالة المكتشفين.

قصص الخوارق

ومنها حكايات الجن والسحرة، فالبطل له صفات خارقة، ويولع الأطفال بها، لأنهم يحبون المغامرة، ويملكون سعة الخيال، وتنتهي هذه القصص نهايات سعيدة.

وأهم مؤلف في هذا المجـال «ألف ليلة وليلة»، يضيق بنا المقام - على رأي سهير القلماوي - إذا حاولنا أن نحصي قصص الأطفال التي استقيت منه عند الغرب والعرب، ولعل كامل كيلاني أشهر من كتب قصصا للأطفال - في الأدب العربي - استمدت من ألف ليلة وليلة [74].

ومن الأنسب في هذا المقام أن نميز بين العجائبي والغرائبي في قصص الخـوارق. فالقصص العجائبي ينتمي إلى عالم لا يشـبه عالم الواقع، بل يجـاوره دون أن يصطدم به، لأن قارئ الحكايات العجيبة كألف ليلة وليلة يتعايش مع السـحرة، والعمالقـة، والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضهـا الآخر، ومنـذ أن يبدأ بقراءة القصة يترك عالمـه الواقعي وينتقل بفكـره إلى عالم آخر مسـلما بقوانينه ومنطقه، فـلا يثير حضور الجني وعمله، وطاقته، وطاعته لمالك القمقم اسـتغراب شـخصيات القصة، ولا قرائها بسبب تواطؤ القارئ مع ما يخالف منطقه [75].

ويتميـز القصص الغرائبي بأحداثه التي تظهر فـي البداية خارقة أو غير قابلة للتفسـير، ثم تتحول في النهايـة إلى أحداث عادية أو مفهومة، وسـبب ذلك يعود لكون هذه الأحداث لم تقع فعلا كأن تكون تخيلات غير منضبطة: أحلام، أو عارض نفسـي، أو هلوسـة، أو أن وقوعها كان نتيجة صدفة، أو خدعة، أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي، أو سر مكتوم [76].

الحكايات الشعبية

انتقلت الحكايات الشعبية من جيل إلى جيل، سواء أكانت مدونة - من مؤلف إلى آخر - أم اعتمدت على الرواية الشفوية، وهي ليست عمل فرد بذاته، بل هي إنتاج جماعي شارك فيه الكثيرون. وتظل تعبر عن شخصية الجماعة لا شـخصية الفرد، وهذا ما يجعل نسبتها إلى مؤلف معين أمرا صعبا [77].

وللحكاية الشعبية أنواع منها:

أولا: حكايـة الجنيات، علـى الرغم من أن الغالبيـة العظمى من هذه الحكايات ليس فيها جنيات، ولكن مصطلح الجنيات استقر وحظي بقبول واسـع عند الدارسين، ومن أهم مميزات هذه الحكايات أن الشخوص غير

محددين، أســماؤهم مجهولة على الغالب، ويعرفون بألقابهم مثل الملك أو الملكــة، أو الأميرة، أو البنت الصغرى. والشــخصيات قليلة العدد وتنتهي الحكاية بنهاية سعيدة (78).

ثانيــا: الحكاية الرومانســية وهي قصص قصيرة، تــدور أحداثها في عالم الواقع، في زمان ومكان محددين، مثل مغامرات الســندباد البحري، وحكاية علي بابا والأربعين حرامي، وعلى الرغم من أن العجائب والأحداث الخارقة تظهر فيها، فإنه يقصد بها أن تســتدعي تصديق السامعين وهذا لا نجده في حكاية الجنيات.

ثالثــا: الحكاية المرحة، وهي قصة قصيرة ســاخرة تســتخدم فيها القوى الخارقة.

رابعا: حكايــة الطرائف والنوادر: وهي قصــص تصويرية، تتألف من حادثة واحدة، ترتبط بالألغاز - بشــكل عام - والحكم والأمثال، والأقوال المأثــورة، ومنها ما نســب إلى قراقوش وغيره، ومنهــا - أيضا - حكايات الصيغ التي ستذكر فيما بعد (79).

وتتميــز الحكايــة الشــعبية عن غيرهــا من الحكايــات بعدد من السمات، أهمها: أن الحكاية الشعبية عريقة، وليست من ابتكار لحظة معروفة أو موقف معــروف، وثاني هذه الخصائص: أنها تنتقل بحرية من شــخص إلى آخر بحيث لا يزعم أحــد أن الفضل يعود إليه وحده فــي أصالتها، وثالــث الخصائص: المرونة التي تجعلهــا قابلة للتطور بحيــث يضاف إليهــا أو يحــذف منهــا أو تعدل عباراتها ومضامينها وعلاقاتها على لسان الراوي الجديد تبعا لمزاجه أو مواقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية (80).

والســؤال الذي يطرح نفســه هنا لماذا يقبل الأطفــال على الحكايات الشعبية؟ ألأنها تحمل الأطفال إلى عوالم الخيال السحري بعيدا عن أرض الواقع المرير، وتسهل لهم ارتياد دنيا الأحلام؟

يجيب عبدالتواب يوســف على الســؤال بقوله: إن مــا يجعل الأطفال يقبلــون على الحكايات الشــعبية أنها قصص رمزية، تقول أشــياء كثيرة بطريق غير مباشــر، ونحن لا نستطيع أن نقول هذه الأشياء، أو لا نجسر

على قولها من جانب كما يحدث في الأحلام - في اليقظة أو المنام - ومن جانب آخر قد يكون ما نقوله ليس حقيقيا ولا واقعيا، ينتمي إلى عالم المستحيلات، الأميرة تتزوج ابن الحطاب، والذئب يبتلع الجدة، والأقزام، والعجوز الساحرة الشريرة [81]، ومن قصص الأطفال الشعبية قصة الشاطر محظوظ للكاتب يعقوب الشاروني [82].

القصص التاريخية

يحاول كاتب القصة التاريخية ربط الحاضر بالماضي، «وذلك حقيقي في القصص التي تحكي الأحداث، والأشخاص من تاريخ جنسنا، هذه القصص التي تنمي الشعور بالجنس والقومية التي ينتمي إليها القارئ» [83].

والقصة التاريخية هي «تسجيل لحياة الإنسان، ولعواطفه وانفعالاته، في إطار تاريخي، ومعنى هذا أنها تقوم على عنصرين أولهما: الميل إلى التاريخ وتفهم روحه وحقائقه، وثانيهما: فهم الشخصية الإنسانية وتقدير أهميتها في الحياة» [84].

والتاريخ العربي والإسلامي مليء بالبطولات، بطولات في الحرب، وفي الإيثار والتضحية، كما في قصص سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم والصديق والفاروق، وخالد بن الوليد، وموسى بن نصير، وصلاح الدين الأيوبي، وعمر المختار.

ومن القصص التاريخية سلسلة قصص السيرة النبوية الشريفة للأطفال [85]، وسلسلة قصص معارك المغرب التاريخية [86].

قصص الفكاهة

يقبل الأطفال على قصص الفكاهة، لأنهم يملكون استعدادا فطريا للضحك. ويدخل تحت عنوان القصص الفكاهية كل أنواع الحكايات الهزلية والمضحكة، ومنها مجموعة كامل كيلاني: قصص فكاهية [87].

لا تهدف القصص القصيرة الفكاهية للقهقهة والإضحاك فحسب «وإنما تريد في الوقت نفسه أن تقول شيئا آخر، تريد أن تسخر من شيء ما في حياة الإنسان، اجتماعيا كان أم اقتصاديا أم سياسيا، وتمثل بذلك

وترا حساسا بين أكبر مجموعة من الناس، محدثة فيهم ما يشبه الأثر التطهيري الذي أشار إليه أرسطو في كلامه عن شروط العمل الفني» [88].

وتتميز قصص الفكاهة بالقصر والبساطة «وتكون عقدتها في النهاية، وتستمد موضوعاتها من الحياة اليومية، أو في أحيان أخرى تبتعد عن الواقع فنرى شخصياتها شاذة أو غريبة، ونشهد أحيانا فيها حوادث لا يمكن لها أن تحصل في الحياة الاعتيادية، وترجع بعض أصول قصص الفكاهة إلى الحكايات الشعبية المرحة التي تداولتها الشعوب المختلفة، وتشير الدراسات الفولكلورية إلى أن أجيالا متعاقبة ظلت تردد بعض الحكايات المرحة مئات السنين، وبلغ من انتشارها أن رددتها أكثر الشعوب في العالم رغم تباعد المسافات وقلة الاتصال في تلك الفترات» [89].

القصص العلمية

تستخدم هذه القصص للتوضيح والتعليم، من أجل زيادة معرفة الطفل بالبيئة المحيطة به، وعادات الحيوانات، ونمو النباتات، كمجموعة: حكايات من عمان [90].

وتبرز في القصص العلمية قصص الخيال العلمي، وقصص الخيال العلمي أدب وليست علما، لأن كاتب هذه القصص «لا يقدم لقرائه كتابا علميا بغية تغذيتهم بما يضمه من معارف علمية نظرية وتطبيقية بل يقدم لهم قصة قصيرة أو طويلة أو رواية بغية إمتاعهم، ومن خلال هذا الإمتاع يزودهم بالمعارف العلمية النظرية والتطبيقية» [91].

ويحتاج كاتب الأطفال في هذه القصص إلى اجتماع الجانب الفني والمعرفة العلمية، لأنه يتنبأ بمكتشفات ومخترعات في المجتمعات العلمية التي يبدعها خياله، «وهذا يعني أن موهبة القاص وحدها لا تنفع في هذا اللون القصصي، كما أن المعرفة العلمية لا تكفي وحدها فيه، بل يجب اجتماع الموهبة والمعرفة العلمية في كاتب قصص الخيال العلمي ليتمكن من تقديم نصوص تجسد دلالات المصطلح دون أي خلل فيه» [92].

تجدر الإشارة إلى أن القصص الخيالية - على الأغلب - تحتل المكانة الأولى لدى الأطفال، فقد أجرى رشدي أحمد طعيمة [93] دراسة على عينة

تتكـــون مـــن 1548 قصة، على قصـــص الأطفال في مصـــر، فتوصل إلى أن القصص الخيالية تحتل المكانة الأولـــى، وتليها القصص الدينية، والتعليمية، والتاريخيـــة، والبوليســـية، والاجتماعية، والأســـاطير، والشـــعبية، والعلمية، والوطنيـــة. «وقد يعزى ذلك إلى أن هذا النوع من القصص الخيالية يســـتثير مشـــاعر الأطفال، ويمتلك عقولهم وينمي القدرة على الابتكار عندهم، ويحلق بهم في أجواء الخيال بعيدا عن محدودية الواقع، وذلك إضافة لما في القصص الخيالية من مواقف مفاجئة، وأحداث خارقة، وشخصيات غير عادية»[94].

ج - السمات

يختلف الأدب المقدم للأطفال عن الأدب المقدم للكبار، من حيث الشكل والمضمون، فمن ناحية الشكل يجب أن يراعي أدب الأطفال اعتبارات فنية تتعلق بنوع الوســـيط الذي يقدم من خلاله مادة أدب الأطفال: مقاســـات الحروف، والرســـوم، والصـــور، والألوان، والغلاف. ومـــن ناحية المضمون يحتـــاج أدب الأطفال إلى بســـاطة الفكرة، وأن تكـــون ذات مغزى، وهدف تربوي، وأن تكون المعاني حســـية يســـتطيع الطفل إدراكها. ويحدد النقاد ثـــلاث وجهات لأدب الأطفال: فهو أدب قيمي أخلاقي، وتربوي، وترويحي. والتمييـــز بين هـــذه الوجهات ضعيـــف، ومن الصعب تحديـــده، لأن هذه الوجهات تتداخل فيما بينها[95].

يتصـــف أدب الأطفال العربـــي بأنه أدب تربوي أخلاقـــي في الدرجة الأولـــى، فالقصـــص الخيالية - مثـــلا - التي تجري على ألســـنة الطيور والحيوانات، تســـعى إلى تعليم الطفل - وذلك بطريقة غير مباشرة - فإذا أراد الكاتـــب أن يوصل فكرة للطفل، تتمثل بذم صفة المكر والخديعة، فإنه يجسدها في شخصية حيوانية اشتهرت وعرفت بها: الثعلب.

وقـــد تعـــددت أنواع القصـــص التي تقـــدم للطفل العربي: الشـــعبي، والديني، والخيالي، والتاريخي، والأســـاطير، والاجتماعي، ولكن الملاحظ أن كثيرا من هذه القصص تتشـــابه محتوياتها وتتكرر حوادثها، على الرغم من تعدد عناوينها[96] - وخصوصا في القصص الشـــعبي- لأنها مستمدة من التراث، وليست لمؤلف معين.

تشتمل قصص الحيوان - التي تقدم للطفل العربي - على مفاهيم ومبادئ أخلاقية، حيث يقدم كل منها درسا أخلاقيا وتعليميا، أو حكمة تستحق التسجيل، لما فيها من عبرة أو عظة - في الشعر والنثر - كما جاء عند أحمد شوقي، وكامل كيلاني، وأحمد الكسراوي، وفاروق يوسف، وسليمان العيسى، وعلال الفاسي، وعلي الصقلي، وغيرهم. كما أن الأسلوب الرمزي سمة مميزة لهذه القصص، فهي تمثل للطفل حالات مختلفة من صفات الطبيعة البشرية، والصفات الإنسانية، من خلال سلوك الحيوانات والطيور التي اشتهرت بذلك: فالكلب يمثل الوفاء، والأسد يمثل القوة والشجاعة، والحمار الغباء، والثعلب المكر والخديعة، والنمل العمل.

أما القصص الشعبية، فقد قدمت للطفل العربي نماذج من التراث العربي، كالتي استمدت من ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وقصص الأمثال العربية، حيث تشترك هذه القصص- على الأغلب - في القيم الأخلاقية التي تدعو إليها والتي من أبرزها: مساعدة الآخرين، والتعاون، والعدل، والشجاعة، وحب العمل، والعفو عند المقدرة، وإكرام الضيف، وعاقبة الغدر والخيانة [97].

وتتناول القصص الدينية - التي لها حضور واضح في أدب الطفل العربي [98] - قصصا مستمدة من القرآن الكريم، وسيرة الرسول عليه الصلاة والسلام وقصص الأنبياء، وأبطال الإسلام، ومعارك وفتوحات المسلمين، ويمكن الإشارة إلى أن هذه القصص تتناول الجانب التاريخي، دون ربطه بواقع الطفل العربي في العصر الحديث، فهي عرض للحوادث التاريخية كما حصلت دون أن يتدخل المؤلف في أحداث هذه القصص، إلا أنه يتدخل في ترتيب الحوادث وتنظيمها. وقد سبق الحديث عن أنواع القصص في أثناء الحديث عن النوع الأدبي.

ولكن من الضروري الإشارة إلى سمة تلازم قصص الأطفال في الشرق من وجهة نظر بعض الكتاب الغربيين، حيث يظهر «في القصص الدينية مثلا نهاية البطل الرئيسية القداسة والشيء نفسه في القصص الأخرى الأخلاقية... فالطيبة، والصبر، والعطف، والتواضع، بل كل الفضائل تميل إلى التقديس كما هو ملاحظ في كثير من القصص الخيالية، وحتى عندما

تملك القصص حقائق غير دينية - كما في قصص الجن التي تكمن خلفها الخــوارق أو الأعاجيب - فعلى الرغم من تدخــل الكائنات الخيالية، فإن الكمال الروحي هو الذي يأتي ليســهل كل المستحيلات، وليتوج المنتصرين بالمجد الأبدي، هذه الســجايا هي شرقية بشكل واضح، ويمكن القول: إنها قديمة [99].

بينمــا ينظــر للبطل في قصص الأطفــال الغربي علــى أنه «المحارب والمقاتل المنتصر، وليســت الأعمال المميزة الروحية هي التي تحدده، لكنها الأعمال الباهرة التي هي ببســاطة إنســانية: محاربة الوحوش، واقتحام الغابات، ومهارة الصيد، والاكتشــافات التقنية الباهرة، وباختصار البطل حفيد لهرقل وأقل تأملا، وأقل عاطفة من البطل الصوفي، لكنه أكثر جرأة وتحقيقا للآمال، أقدامه ثابتة في الأرض، رجل هذا العالم» [100]. لا يمكن التسليم بهذا الرأي، وهو أن البطل في القصص الغربي يمثل النموذج الذي يجب الاقتداء به، فشخصية ســوبرمان تكمن خلفها الخوارق والأعاجيب أكثر من القصص الشعبية الشرقية.

على أن هذا لا يعني الدفاع عن كل القصص الشعبية التي تقدم للطفل العربــي، فبعض هذه القصــص قدمت - كما هـــي - دون تغيير. إضافة لكونها لا تتناســب مع العصر الحالي، لأن هذه «الأقاصيص المستمدة من تاريخنا، والحكايات التي نســجتها أخيلة النــاس في عصور مختلفة، هي وليدة عصور العبودية، والإقطاع، كما أنها بالأســاس لم تكتب للصغار، بل كان يتداولها الكبار فــي تلك العصور المتخلفة، وعليه من الخطأ أن نعتبر جميع الأقاصيص والحكايات التي تعبر عن واقع غير واقعنا زادا رئيســيا لأدب الأطفــال» [101]، وعلى ذلك، فإن على كتــاب الأطفال العرب - عند العودة إلى التراث العربي والقصص الشــعبي - أن يختاروا ما يتناسب مع أســاليب التربية الحديثة، هذا من جانب، ويركزوا على القصص الواقعي الذي يعيشه الطفل العربي - حتى لا ينفصل عن واقعه - من جانب آخر.

ظهرت في أدب الأطفال العربي القصص المسلسلة «المرسومة والمصورة» - وهذا نتيجة للتأثر بأدب الأطفال الغربي - وهي قصص تسرد بالرسوم التي تستند إلى السيناريو، حيث ترسم أحداث القصة في خانات، وأشكال

هندسية محددة: مربعات، ومثلثات، ومستطيلات، ودوائر، ويسجل الحوار أو النص في فقاعات [102]، وساعد على ظهور هذا النوع من القصص ظهور المجلات: كمجلة العربي الصغير، ومجلة ماجد، ومجلة حاتم...، ويقبل الأطفال في مراحل الطفولة المبكرة على هذه القصص، فقد أجريت دراسة على تلاميذ الصفوف الأولى في جمهورية مصر العربية، على عينة تتكون من 1134 طفلا وطفلة، فتبين أن قصص الرسوم حظيت بالمرتبة الأولى بنسبة 31.4 في المائة من القصص المقروءة [103].

أما بالنسبة للشعر المقدم للطفل العربي، فإن النقاد يفضلون أن يتسم بمجموعة من السمات منها:

1 - أن يدور حول هدف تربوي، أي أن تكون الأشعار هادفة، وذات مغزى، تحرك عقول الأطفال ووجدانهم، وتحمل قيما تربوية مثل الصدق، والأمانة، وحب الوطن، والشعور بالانتماء والولاء، وحب العمل [104].

2 - أن يراعي بساطة الفكرة ووضوحها، وذلك بالتركيز على المعاني الحسية، فتعبر الأشعار عن تجارب مرت بالأطفال، وحوادث تتعلق بشؤونهم الخاصة: كالألعاب، والرحلات، والأعياد، وتكون بعيدة عن الفلسفة، وثيقة الصلة بحياة الطفل [105].

3 - أن يرتبط - الشعر - بالمعجم اللغوي للطفل، فإذا استخدم الشاعر ألفاظه من الألفاظ التي يستعملها الطفل في حياته اليومية، فإن هذا يساعد الطفل على فهم هذه الأشعار، ومن ثم التفاعل معها، ويجب على الشاعر مراعاة المراحل العمرية للأطفال، فالذي يكتب لأطفال المرحلة الابتدائية يختلف لغة عما يؤلف لغيرهم من الأطفال في المراحل المتقدمة [106].

4 - أن يهتم بالجانب الإيقاعي، حيث يتمثل الإيقاع في أوزانه وقوافيه، وكلماته، لذا كان الشعر العمودي أفضل للأطفال من شعر التفعيلة، لأنه يساعدهم على ترديد الكلمات وتكرار النغم [107].

5 - الطفل العربي بحاجة إلى تنويع الشعر المقدم له، لكن الملاحظ أن كتب القراءة في البلاد العربية أهملت المسرحيات، والتمثيليات الشعرية، على الرغم من أهميتها ودورها في مجال تربية الطفل، وهي تكاد تخلو من الشعر القصصي، على الرغم من أهميته في تنمية التذوق الأدبي

عند الأطفال ومساعدتهم في حفظ الأشعار، لأنه يأتي على شكل قصة وربما يعود السبب في ذلك إلى قلة الشعر القصصي في أدب الأطفال العربي [108].

ويعاني أدب الأطفال العربي من عدة مشاكل أبرزها:

أولا: أنه يفتقر إلى تحديد السن المناسبة لكل قصة، أو كتاب يؤلف للأطفال، فمن الشائع في دور النشر العربية إصدار كتب الأطفال دون تحديد المرحلة العمرية المناسبة، إلا في قليل مما يصدر، الأمر الذي يؤدي إلى خلق مشاكل بالنسبة للآباء والمعلمين، إذ يحرمهم هذا من الأساس العلمي لاختيار ما يناسب أطفالهم، ويمثل -كذلك- مشكلة للباحثين، حيث يمنعهم من تصنيف الكتب أو تقويمها، وإصدار أحكام عليها، ويقف الطفل حائرا عند اختيار ما يناسبه [109]. وربما يعود سبب عدم تحديد السن المناسبة إلى عدم إلمام الكتاب بمراحل الطفولة، إضافة إلى اختلاف خصائص كل مرحلة من هذه المراحل.

ثانيا: إذا قورن الكتاب الذي يقدم للطفل العربي بالكتاب الغربي من حيث الشكل، وجد أنه «يفتقر إلى التغليف المتين الجذاب، والحجم المناسب، والطباعة الأنيقة، والورق الجيد، والصور الواضحة التي تساعد على الفهم وتهذيب الشعور، وترقى بالإحساس وتنمي التذوق عند الأطفال، لذا فإننا نلاحظ أن كتب الأطفال في بلادنا ما زالت بعيدة بعدا كبيرا عن المستوى الذي بلغته في الأمم المتقدمة، وإن أطفالنا إذا أريد لهم أن ينشأوا قادرين على فهم أنفسهم، وفهم العالم المحيط بهم، لا بد أن يهيئ الراشدون لهم كل الفرص للاحتكاك بالكتب التي تناسب ميولهم ومراحل نموهم» [110]، ولا ينطبق هذا الرأي على كل الكتب المقدمة للأطفال حتى الآن، فقد بدأ الاهتمام بشكل الكتاب المقدم للطفل العربي - واضحا - في الثمانينيات من القرن الماضي [111]، وكان هذا الاهتمام من جانب الكتاب ودور النشر، لإدراكهم أن جودة الغلاف والطباعة تساعد على إثارة اهتمام الأطفال بالقراءة وإقبالهم عليها.

ثالثا: تعتمد كثير من القصص على الحظ، والمصادفة، والسحر، والجن، والعفاريت، وهذه القصص لها نتائج خطيرة، لأنها تغرس في الأطفال الميل إلى الاعتقاد أن النجاح في الحياة لا يعتمد على الجهد

الشـــخصي والدراسة والجدية بقدر ما يعتمد على الحظ، أو على جني أو ساحر يخلقان السعادة للطفل، كما أن بعض القصص التراثية تعالج أخبار الملــوك والأمراء، وتهدف فـــي معالجتها إلى بيان فضلهــم، حتى لو كانوا يتصفون بالجبروت والبطش [112].

رابعـــا: إن أدب الأطفال من خلق وقصد الكبار، ومن ثم فهو ينقل إليهم وجهات النظر التي يعدها هؤلاء أكثر فائدة لتنشـــئة القراء «الأطفال» كما ينقـــل - أيضا - وجهات النظـــر تلك في المصطلحات والأســـلوب اللذين يعدهما الكبار مناسبين وملائمين لفهم وذوق جمهورهم [113]، نتيجة لذلك فقد «اتضح أن معظم المواد المقروءة والمسموعة والمرئية التي تقدم للأطفال خارج المدرسة وداخلها ترتبط بثقافة الذاكرة، لا بثقافة الإبداع، فهي حقائق ســـردية تقريرية، وقضايا مسلم بصحتها، وهي تقييد لفكر الطفل القارئ والمستمع والمشاهد، وهي خزائن مملوءة بالحقائق، والمعلومات، والمفاهيم. وبها ما يوحي بالسيطرة والاستبداد بالأوامر والنواهي، وهي تخلع القدسية والخضوع لبعض الأفكار والأشـــخاص، وبها خبرات غير مباشرة منفصلة عـــن البيئة، وعن الوظيفة، كما أنهـــا لا تحقق حوارا مع الطفل، وهي مادة تخلو من التعليل والتفســـير والموازنة، وإعمال الفكر، وفيها إهمال للبحث عن العلاقات بين القضايا، وبعد عن استخدام الخيال» [114].

ومـــن هذا المنطلق فإنـــه ليس كل ما يكتب للأطفـــال يعد أدبا، فأدب الأطفـــال - باختصار - هو ما يقرأه الأطفـــال بإعجاب وتقبل [115]، لذلك فـــإن أدب الأطفال العربي يحتاج إلى وضع معايير مناســـبة لتنمية الإبداع لدى الأطفال، ووضعهم في سياق اجتماعي يساعدهم على تنمية قدراتهم وفكرهم، وخيالهم. وأهم هذه الأمور التي يجب مراعاتها [116]:

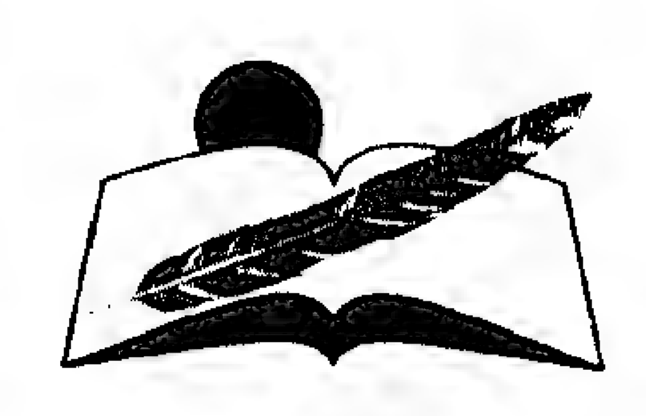
وضع مادة أدب الأطفال على شـــكل مشـــكلات تســـتثير الطفل وتنمي عقلـــه، وتفتـــح المجال أمامه ليفكـــر تفكيرا علميا، وتفســـح المجال لخيال الطفل كي يتصور ويحلّق في عالم مفارق لعالم الواقع.

عرض مواد أدب الأطفال على أنها نتيجة تطور، لا يقف عند حد، وإتاحة التحري للعقل بعرض المقدمات ثم النتائج، وتحرير عقل الطفل من المحرمات الفكرية، ودعوته إلى الارتباط بالبيئة للبحث عن خبرات جديدة.

تدريب الطفل على الاستماع الناقد، والقراءة والمشاهدة الناقدة، وقبول آراء الآخرين، والدعوة إلى التفسير، والتعليل، والموازنة بين الآراء، والحقائق، وكشف العلاقات والدعوة إلى تفعيل الخيال.

خامسا: لا يخفى على الدارسين والقراء أهمية الترجمة - في أدب الكبار والصغار على حد سواء - فالترجمة تقدم للطفل قصصا أدبية من بيئات متعددة: انجليزية، وكندية، وصينية، وهندية، وفرنسية، وألمانية، وتحمل في ثناياها فوائد عديدة. ولكن، يلاحظ أن بعض القصص ترجمت ترجمات مشوهة، وبعضها يميل إلى الإفراط في وصف معتقدات أهل البلاد التي ترجمت القصص منها، وذكر عاداتهم وتقاليدهم [117]، دون أن تقدم فائدة أدبية أو علمية للطفل [118].

سادسا: عزوف كبار الأدباء عن الكتابة للأطفال، وليس هذا فحسب، فالأقلام النقدية - لكبار النقاد - لا تسهم أيضا في إثراء مادة أدب الأطفال، لأن جل اهتمامها ينصب على الأدب المقدم للكبار [119].



2

اللغة وجماليات الأداء

(1)

يعالج هذا الفصل اللغة وجماليات الأداء في الحكايات التي تقدم للأطفال، وسيتم الوقوف عند: مفهوم اللغة، وأهمية اللغة، ومراحل النمو اللغوي عند الأطفال، والتكرار، وأهمية العنوان.

تطالعنا ثلاثة مفاهيم في علم اللغة، وكل مفهوم يدل على معنى مختلف [1]. وهي: اللغة، واللسان، والكلام.

فاللغة كيان عام «يضم النشاط اللغوي الإنساني في صورة ثقافية منطوقة، أو مكتوبة، معاصرة أو متوارثة، وباختصار: كل ما يمكن أن يدخل في نطاق النشاط اللغوي، من رمز صوتي، أو كتابي، أو إشارة، أو اصطلاح» [2].

«إن الكتابة الفنية إبداعية، لأنها تعتمد على مجهود من الأديب ليس بالضرورة أن يكون تراكمياً، بل هو فردي، لذلك فهي تنطوي على إبداع»

المؤلف

ثــم ينظر إلى اللغــة المعينة بطريقتــين [3]، فإما أن تكــون في صورة منظمة ذات قواعد وقوانين، وذات وجود اجتماعي، فيطلق عليها مصطلح «اللســـان»، مثل اللســـان العربي، الذي نزل به القرآن الكريم، قال تعالى: «بلســـان عربي مبين» [4]. وإما أن تكون في صورة ممارسة فردية منطوقة على أي مستوى، فيطلق عليها حينئذٍ لفظ «الكلام».

وقد عرف إدوارد ســـابير اللغة بأنها «طريقة إنسانية خالصة - وغير غريزية - لتوصيل الأفكار، والانفعالات والرغبات بواسطة نسق من الرموز المولدة توليدا إراديا» [5].

وإذا تناولنا جانب الوظيفة في اللغة فإننا نحتاج إلى التفريق بين الكتابة الوظيفية، والكتابة الإبداعية الفنية. فإذا اشـــتملت الكتابة على جمال في أداء الفكرة وحســـن صياغة الأسلوب كانت الكتابة فنية إبداعية، وإن أدت هذه الكتابة الفكرة بلغة سليمة مفهومة واضحة غير رمزية، دون الاعتماد على أسلوب بياني جميل فهي كتابة وظيفية [6].

إذن المســـألة مرتبطـــة بوظيفة اللغة «فوظيفة اللغة في الأدب تشـــكيلية جمالية في المقام الأول، أي أن غايتها التصوير إلى جانب وظيفتها التوصيلية حيـــث إن للغة وظيفة في الحيـــاة العامة وهي الكلام، أي أن في اللغة جانبا نفعيا أو صناعيا من جهة، وهناك من جهة أخرى جانب جمالي» [7].

أصبـــح الفرق بين اللغة الجمالية والـــكلام واضحا، فاللغة الجمالية أو الأدبيـــة تتوخى غايتين: غاية أدبية، وأخرى توصيلية، وهذا يعني ازدواجية الوظيفة للأداء اللغوي الأدبـــي، وأحادية الوظيفة للأداء اللغوي الوظيفي، ويتوضـــح الفـــرق من خلال المثال الآتـــي: في الكتابـــة الوظيفية تقول: إن الغزال ســـريع جدا فـــي الركض، لكن في الكتابة الفنيـــة تقول - كما ورد في قصة الأســـد والبعوضة لأحمد الكسراوي: كيف لمثلي أن يصيد غزالا يسابق الريح فيسبقه. والفرق واضح بين التعبيرين، فالأول حيادي، هدفه توصيـــل الفكرة فقط أمـــا الثاني فهو إيحائي شـــعوري، يخاطب الوجدان مثلما يخاطب العقل [8].

بنـــاء على ذلك يمكـــن تلمس الفروق بـــين التعبير الوظيفـــي والتعبير الإبداعي بما يلي [9]:

أولا: إن التعبيـــر الوظيفي تعبير موضوعي، الكاتب فيه غير مشـــغول إلا بالمســألة التي يريد توصيلها، فــلا تظهر عواطفه، أو مشـــاعره أو مواقفه. وتظهر الكتابة الوظيفية على شـــكل قوالب مثل: التقرير، والخبر، والتحقيق، أمــا لتعبير الأدبي أو الإبداعي فتعبير ذاتي، ينطوي على خصائص ذاتية من إبداع صاحبه، وتظهر الثقافة والتوجه الفكري في الموضوع كذلك، كما ينطوي على وجهة نظره، ويتجلى فيه أســلوبه، وطريقته ورؤيته، فنحن لا نستطيع أن نفصــل - مثلا - بين قصص الأطفال التي يبدعها زكريا تامر، وبين مبدعها، لأن توجهه الفكري، وأسلوبه وطريقته ورؤيته حتما ستظهر في قصصه.

وكذلك الأمر بالنســبة للشاعر السوداني التيجاني يوسف بشير، حيث نجد الخصائص الذاتية للشـــاعر تظهر فـــي قصيدة: «طفل»، التي نظمها كأنما يناغي بها طفلا، فبين كيف صور الله هذا الطفل في أحســـن صورة ثم شــاءت الأقدار أن يقذف به إلى زحمة الدنيا وصخب العالم، فالشاعر من أجل ذلك مشفق عليه يتمثل في حركاته القلق والاضطراب:

وكـــم - تـعــالـى - عـمـيـت	عـــنـــه قـــلـــوب مـــن خـلـق
رمـى بـهـذا الـطـفـل فـي الأر	ض ومـــن ثـــم رزق
رمـــى بـــه فـــي مـوكـب	الـــدنـــيـــا مـــثـــالا لـلـقـلـق
يـديـر عـيـنـيـه ويـسـتـفـسـر	عـــن ســـر الـــشـــفـــق
كـــأنـــه يـــصـــرخ أن	المـــوت فـــي الـشـمـس عـلـق
أو أنـــه يـعــرف أن الـضـوء	فـــي الأفـــق اخـتـنـق[10]

ثانيــا: التعبير الوظيفي تقريري، لغته أقرب ما تكون إلى اللغة العلمية أو العملية. أما التعبير الأدبي فإنه تصويري.

ثالثا: يمكــن القول: إن كاتب النص الإبداعي لديــه القدرة على كتابة النـــص الوظيفي، وليس العكس صحيحا دائما، لذلك يســمى منتج النص الإبداعي أديبا، بينما يسمى منتج النص الوظيفي كاتبا.

رابعا: إن النص الوظيفي لا خيال فيه، في حين يعتمد النص الإبداعي اعتمادا كبيرا علـــى الخيال، وليس المقصود بالخيال الوهم، بل هو القدرة علـــى تكوين العلاقات بين أمور لا يكتشـــف علاقاتها إلا المبدع، وإلا كيف

يستطيع الكاتب القصصي أو الروائي أن يوجد العلاقات المتشابكة بين أبطاله، وبيئتهم، ومحيطهم، وزمانهم، ومكانهم؟

(2)

إن الكتابة الفنية إبداعية، لأنها تعتمد على مجهود من الأديب ليس بالضرورة أن يكون تراكميا، بل هو فردي، لذلك فهي تنطوي على ابتكار.

ويأتي بعد الكتابة الإبداعية، ما يسمى بالكتابة التوليفية [11]، التي تعتمد على المصادر والمراجع بشكل مباشر، مثل قصص كامل كيلاني: «علي بابا»، و«الملك عجيب»، و«السندباد البحري»، و«علاء الدين»، و«عبدالله البري» و«عبدالله البحري»، إذ استوحاها الكيلاني من «ألف ليلة وليلة»، وعمل على تبسيط هذه القصص - قصص ألف ليلة وليلة كتبت للكبار أصلا - مع الإشارة إلى أن الفكرة واحدة بين النص الأصلي والنص المبسط، لكن هناك تغييرات في الحوار، وسلوك الشخصيات، ووصف الأحداث، ولغة القصص، إذ عمل الكيلاني على توضيح المفردات الصعبة فيها. وسار على نهجه كثير من الكتاب، لأنهم رأوا في ألف ليلة وليلة معينا لا ينضب. ومن هؤلاء الكتاب عبدالله أبومدحت في قصة «أبوصير وأبوقير»، ومحمد المنسي قنديل في قصة ألف ليلة وليلة «أحلام أبي الحسن البغدادي»، وعبدالجبار ناصر في سلسلة «مغامرات السندباد البحري» التي أصدر منها سبعة أعداد. وتتميز هذه السلسلة - سلسلة السندباد البحري - بأنها عرضت على طريقة شريط الصور، مع المحافظة على المضمون الأصلي للنص. وهناك من استمد قصصه من كتاب كليلة ودمنة مثل أحمد نجيب في «حكاية الحمام والصياد».

استمدت القصص والحكايات السابقة من التراث الأدبي العربي وقد أعاد الكتاب معالجتها حديثا، ولكن أصولها وفكرتها ليست من خلق الأديب، بل مستمدة - إلى درجة كبيرة - من مصدر آخر، ولا يعني هذا أن النصوص السابقة لا إبداع فيها، بل يعني أنها فقدت عنصرا رئيسيا من عناصر العمل الأدبي الفني وهو الفكرة. وعند مقارنة القصص التي قدمها كامل كيلاني - مثلا - بالنص الأصلي يلاحظ أن ثمة تغييرات

فـــي بعض النصوص، زيادة ونقصانـــا، فهناك إضافات لبعض القصص لا يعثر عليها في النص الأصلي، قد تكون اقتضتها رغبته في إفادة الصغار، وإثـــراء معلوماتهم وتثقيفهم وتوجيههـــم [12]، وهناك حذف لبعض الجمل التي وردت فيها ألفاظ جنسية، فهو يسعى لأن تكون هذه القصص تربوية.

ويدخل ضمن الكتابة التوليفية ما يســـمى بالنبذ التثقيفية، أي تقديم فكرة تثقيفية عن موضوع معين، أو شخصية معينة، أو قضية ما [13]، مثل «مغامرات حول العالم» لأحمـــد نجيب، إذ تتناول هذه المغامرات قصص الرحالـــة والمكتشـــفين أمثال: فاســـكو دي غاما، وابن ماجـــد، وكولمبس، إضافـــة إلى ما تقدمه مجلة «ماجد» [14] تحت عنـــوان «أحباب الله»، إذ تعرض في كل عدد لشـــخصية من الشخصيات الإسلامية مثل الزبير بن العوام، وأبي قتادة.

وهناك نصوص أدبية تســـتند إلى نص آخر، اســـتنادا شبه كلي، وعادة ما يكون هذا النص أجنبيا، مثل تأثر أحمد شـــوقي بلافونتين، حيث أخذ شـــوقي منه الخصائص الفنية والأســـس، والقواعد العامة لفن الخرافة، وحـــاكاه بإيجابية الأديـــب القادر علـــى الحفاظ على شـــخصيته الأدبية المستقلة [15]، كما فعل في قصة أمة الأرانب والفيل:

يـحـكـون أن أمـــة الأرانـــب	**قد أخذت من الثرى بجانب**
وابـتـهـجـت بـالـوطـن الـكـريم	**ومـوئـل الـعـيـال والحـريم**
فـاخـتـاره الـفـيـل لـه طـريـقـا	**ممزقا أصحابنا تمزيقا** [16]

إن المجهـــود الحقيقي هنـــا يكمن في الاقتفـــاء والترجمة بتصرف مع ظهور شـــخصية المبدع (الثاني)، ويوضع هـــذا النوع من التأليف في مكان يعلو على جهد الترجمة، ولكنه أقل من الجهد الإبداعي.

وممـــا قدم للأطفـــال العرب، القصـــص المترجم، وينظـــر إلى النص المترجـــم علـــى أنه عمل جـــاد إذا تعامل المترجم مع النـــص الذي يترجمه بوعي ودراية، والترجمة ليســـت مجرد نقل كلمات إلى مقابلاتها في اللغة المترجـــم إليها، بل هي نقل نصوص بمـــا تتضمنه هذه النصوص من أفكار ودلالات، وأدبـــاء الأطفال في الوطن العربـــي ترجموا للأطفال العرب من

اللغات الأساسية تقريبا : الإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية، مثل ترجمة كامل كيلاني لقصص شكسبير، وترجمة نجوى حسن لقصة «التنين الأزرق والتنين الأصفر»[17]، وهي قصة كورية ترجمت إلى اللغة الفرنسية، ثم إلى اللغة العربية، وتسعى هذه القصة إلى إبراز ضرورة الجمع بين القوة من جانب، والسلام من جانب آخر، وبيان قدرة الفنان على التأثير على الآخرين، وخصوصا السلطة.

(3)

اللغة في الرواية أو القصة هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، لأن الشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف - هي - بها مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكلات في العمل الأدبي الروائي والقصصي [18]، لولا اللغة.

واللغة وسيلة الأديب للتعبير، مثلما أن الرخام أو البرونز أو الطين هي مواد النحات [19]. وهي وسيلة للاتصال بين المبدع والمتلقي. والكتابة للأطفال لها خصوصية، لأن المتلقي فيها يحتاج إلى عناية وانتباه خاصين، فمن «الصعب كتابة أعمال أدبية للأطفال، إلا أن الأمر ليس مستحيلا، فهو صعب لأنه يتطلب من الكاتب مواصفات خاصة من حب للأطفال، وحس تربوي، وبساطة في العرض، وإدراك واع لعالم الطفل» [20].

تساعد الحكاية والمطالعة على «تقوية الملاحظة لدى الطفل وكذلك إثراء لغته، بل على التغلب على سطحية وضحالة تفكيره وخبراته ولا سيما إذا كان موضوعهما مرتبطا بواقع الطفل وتجاربه، وعلى العكس من ذلك إن كان مضمونهما قائما على الخيال أو بعيدا عن واقع الطفل، فإنهما يفتحان بابا على الخيال، ولا شك أن مآثر وميزات الحكاية والمطالعة واضحة وسافرة لكل ذي عينين، وخاصة من الناحية اللغوية، فهما يثريان قاموس الطفل ويصححان نطقه، ويعلمانه استخدام الألفاظ والمفردات، ويقدمان له نماذج في سياق حي وشيق، والأكثر من ذلك يتيحان فرصا للحوار والمحادثة وللتعبير بالرسم وبأشكال التمثيل المختلفة. كما أنهما - في نهاية الأمر - يعدان الطفل لتعلم القراءة الشخصية، أي قراءته بمفرده معتمدا على ذاته» [21].

وعلـــى المبدع أو المتكلم أن يراعي مســـتوى المتلقي من الناحية الثقافية والاجتماعية كما ذهب بشـــر بـــن المعتمر عندما قـــال: «ينبغي للمتكلم أن يعـــرف أقـــدار المعاني، ويوازن بينهـــا وبين أقدار المســـتمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقســـم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقســـم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات» [22].

ومن الضـــروري لكاتب الأطفـــال أن يأخذ متلقي الرســـالة الأدبية - الجمهـــور القارئ - بعين الاعتبـــار، لأن الطفل يقوم بدور المتلقي، أي يقوم بالوظيفة النقدية الأساســـية القائمة على قبـــول العمل الأدبي أو رفضه، فالذين يتصدون للكتابة إلى القارئ الصغير عليهم أن يلموا بعد اكتسابهم للموهبة «بالهدف الذي يتوجهون إليه، فإذا أرادوا مخاطبة طفل في الثامنة مـــن العمر مثلا عليهم أن يفهموا هذا الطفـــل فهما كاملا، كيف يفكر، ما خصائصه النفسية؟ ما مطالب نموه؟ ما مستواه اللغوي، وما الكلمات التي تدخل في قاموسه اللغوي، ما طول الجملة المناسبة له؟ وما درجة صعوبتها مـــن حيث التركيب والتعقيـــد - أي درجة مقروئية المـــادة - ثم ميول هذا الطفـــل عامة. ما ميوله القرائية؟ وما الذي يمتعـــه؟ وما الذي يتوقعه من الكتاب، الذي يلجأ إلى قراءته» [23].

يحرص المربون على ربط الطفل بالكتاب عن طريق غرس عادة المطالعة عنده، وأول وأهم ما يواجه الطفل - في الأدب المقدم له - اللغة، لذلك «لا بد في أدب الأطفال من العناية باللغة إذا رغب الأدباء في مساعدة المربين على غرس عادة المطالعة في الطفل، وذلك أن اللغة هي البناء الأدبي المعبر عـــن معانٍ ومعارف وقيم. فإذا لم يكـــن البناء ملائما للطفل، انصرف عنه وأهمل القراءة، وإذا لاءمه البناء أقبل عليه وشـــرع يســـتفيد من مضمونه وشكله، ولكي يحقق البناء معيار الملاءمة لا بد له من:

1 - وضـــوح اللغة، والابتعاد عـــن الغموض في الألفاظ والتداخل في التراكيب.

2 - بســـاطة اللغـــة والابتعاد عن الألفـــاظ الغريبة عن معجم الطفل اللغوي [24].

يحتاج الأطفال في أدبهم إلى مراعاة وضوح اللغة وبساطتها. ومما يساعد على ذلك «قرب المفهومات والمدركات من عالم الطفل، وتوفير التكرار اللازم للفظة الجديدة، والإكثار من الألفاظ المألوفة والتراكيب القصيرة والاقتصاد في الروابط، بغية الابتعاد عن الجمل المركبة، وعدم الإغراق في المجاز» [25].

ويلاحظ هذا بشكل واضح في الحكايات الشعرية التي قدمها الشاعر محمد الظاهر، كما في: دلال المغربي، لينا النابلسي، حيث راعى الشاعر عند تقديم قصصه الشعرية أن تكون قريبة من إدراك الأطفال وفهمهم، معتمدا في ذلك على لغة قريبة منهم، ومناسبة لمراحل الطفولة المختلفة.

من هذا المنطلق عمل النقاد وعلماء النفس والتربويون على بيان الأطوار المختلفة التي تمثل النمو العقلي والوجداني لدى الأطفال، واللغة التي تناسب كل طور منها، مع الإشارة إلى أن أطوار الطفولة ومراحلها قد يتداخل بعضها في بعض تداخلا زمنيا، وتختلف من الذكور إلى الإناث، ومن أمة إلى أخرى أحيانا، والأطوار هي:

أ - الطور الواقعي المحدود بالبيئة: ويمثله الأطفال من سن الثالثة إلى الخامسة تقريبا، وأنسب القصص له ما احتوى على شخصيات مألوفة من الحيوانات والنباتات، وحوادث عنها، وتكون لهذه الشخصيات صفات جسمية سهلة الإدراك [26].

ومن أمثلته: «كان القط الصغير أبيض اللون... وقد التقى في يوم من الأيام بقط عجوز» [27]. ومثال آخر: «كان لسمير حصان خشبي كبير... وله أربع أرجل من الخشب... وله أربع عجلات يجري عليها كلما دفعه سمير» [28].

ب - طور الخيال الحر: ويمثله الأطفال من الخامسة إلى الثامنة أو التاسعة، بعد أن يكون الطفل قد تعرف على البيئة المحيطة به، يجنح إلى بيئة الخيال الحر، الذي تظهر فيه الجنيات والعماليق، والأقزام [29]، كقصة علاء الدين، وقصتي «جلفر في بلاد الأقزام»، و«جلفر في بلاد العمالقة»(*) لكامل كيلاني.

(*) القصتان مأخوذتان من الرواية الشهيرة «رحلات غليفر (جلفر)» للكاتب الإيرلندي جوناثان سويفت. صدرت الرواية أولا عام 1726، ثم في نسخة منقحة عام 1735. [المحررة].

ج - **طور البطولة والمغامرة:** ويمثله الأطفال من سن الثامنة إلى الثانية عشرة، يميل الناشئ عن الأمور الخيالية والوجدانية إلى حد ما، ويعنى بالحقيقة الواقعية، فيميل إلى قصص المغامرات والشجاعة، والعنف، والقصص البوليسية [30]، كقصص الرحالة والمكتشفين لأحمد نجيب.

د - **طور الغرام:** من الثانية عشرة إلى الثامنة عشرة، في هذا الطور يتم الانتقال من الطفولة إلى الرجولة، يميل فيه الفتيان للقصص الوجدانية وقصص البطولة والجاسوسية، وقصص المطامح كالنجاح في العمل والمشاريع [31]، ومنها: سلسلة فرسان الإسلام لعبدالتواب يوسف. ويلي ذلك **طور المثل العليا**، ويبدأ من سن الثامنة عشرة، ويستمر بعد ذلك.

(4)

تعد اللغة من العناصر المهمة في القصة بشكل عام، وفي قصة الأطفال بشكل خاص، فهي القالب الذي يصب فيه القاص أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، ينقل من خلالها رؤيته للناس والأشياء من حوله، فباللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب.

وحتى يتواصل كاتب الأطفال معهم فإنه يحتاج إلى أن تكون لغته متفقة مع ما يناسب نموهم اللغوي، كاستعمال الجملة القصيرة التي هي أشد قربا منهم، «لأن الطفل يريد من الجملة نتيجة سريعة، وهو قليل الصبر لا يحتمل التريث، ويريد من تراكيبها أن تكون واضحة، لأنه لا يحمل نفسه كثيرا مشقة الاستنتاج ويفضل أن يتسلم النتائج جاهزة في كثير من الأحيان» [32].

لذا يعمد أدب الأطفال إلى الإيجاز، والسرعة، واستخدام الجمل القصيرة الواضحة التي يمكن للأطفال فهمها دون عناء:

«فمال أحمد على القطن... وأخذ يقلب في ورقه،
وجد دودة تنهش في ورقة... فنزعها بورقتها... وأحرقها...
حينئذ فقط ابتسمت شجرة القطن الصفراء... فلمحتها
الشجرة... ففرحت... ورفرف الطائر وطار وغنى، وأخذت
الريح تهب بنسيمها العليل...» [33].

ويستعمل كاتب قصة الأطفال الناجح لغة سهلة بسيطة تناسب بساطة الأفكار التي يريد إيصالها إلى جمهوره من الأطفال، ولقد ظلت لغتنا العربية حتى عهد قريب لغة المثقفين فيها وفي أدبها، ولم تكن لغة المبتدئين من أطفال المدارس الابتدائية، فكان من العسير على هؤلاء التلاميذ أن يقرأوا للمتعة أو للاستفادة، من غير أن يحتاجوا إلى مساعدة، وحتى يتم تجنب هذا الخطأ الفني فإنه يتوجب على منشئ القصة أو كاتبها أن يسأل نفسه: من سيقرأ هذه القصة؟ ما مستواه اللغوي، وهل يستطيع أن يفهم اللغة والأسلوب اللذين تكتب بهما القصة؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تكمن في أن يتجنب الكاتب الوقوع في الخطأ اللغوي والأسلوبي، فمن واجب المؤلف أن يكتب وفق مستوى القارئ - الطفل - ولا ينسى الغاية التي يكتب من أجلها، وألا يترك العنان لقلمه فيجمح به، كأن يستعمل - مثلا - ألفاظا وتراكيب غير مألوفة للأطفال، وكأنه يريد أن يظهر مقدرته الأسلوبية [34].

وإذا أرد الكاتب أن يكتب قصة تناسب نمو الأطفال اللغوي، فإن عليه أن يلم بمراحل النمو اللغوي عندهم، والتي صنفت على النحو التالي:

أ - مرحلة ما قبل الكتابة: وهي ما بين سن 3 و6 سنوات تقريبا [35] وهذه المرحلة تسبق بداية تعلم الطفل للكتابة «وفيها يميل إلى قصص الحيوان والطيور ولكنه لا يستطيع أن يفهم اللغة، من خلال التعبير البصري التحريري المكتوب، لذلك فإن البديل عن ذلك تقديم القصة من خلال التعبير الصوتي الشفوي، أي عن طريق راوية يقرأ لهم القصة، ويمكن اختيار وسيط آخر لتقديم القصة لهذه المرحلة من خلال الإذاعة أو التلفاز، أو عن طريق الرسم أو الكتاب المصور» [36].

ب - مرحلة الكتابة المبكرة: وهي من سن 6 إلى 8 سنوات تقريبا، وهي المرحلة التي يبدأ فيها الطفل في تعلم القراءة والكتابة، وتكون مقدرته على فهم اللغة المكتوبة محدودة، أي في نطاق ضيق، ويفضل في هذه المرحلة أن يتوفر للطفل قصص تضم إلى جانب الرسم والصور كلمات وعبارات بسيطة في حدود ما يمكن أن يضمه قاموس الطفل من ألفاظ [37].

ج - مرحلة الكتابة الوسطية: وهي بين سن 8 و10 سنوات تقريبا، وفيها يكون الطفل قد سار شوطا لا بأس فيه في طريق العلم: القراءة، والكتابة، وهنا يمكن أن يتسع قاموس الطفل لقصة تسهم فيها الكتابة بدور رئيسي على أن تراعى فيها سهولة العبارات والتراكيب [38].

د - مرحلة الكتابة المتقدمة: وهي من سن 10 و12 سنة تقريبا، وفيها يكون قاموس الطفل قد توسع ويدخل بعدها إلى مرحلة الكتابة الناضجة، عندما يملك ناصية فهم اللغة، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المراحل متداخلة وتختلف باختلاف البيئات، والمجتمعات، ودرجة التقدم العلمي، بالإضافة إلى أنها تتأثر بالفروق الفردية بين الأطفال. كما أن بداياتها ونهاياتها ليست ثابتة [39].

فالبراعة أن نقدم للأطفال ما يستطيعون فهمه في سهولة ويسر وأن «نقرب إليهم العربية بكل وسيلة ممكنة وألا نصر على استعمال ألفاظ عربية معينة، ما دمنا نجد في اللغة ألفاظا تؤدي نفس المعنى، وتكون أقرب إلى ما يستعمله الأطفال في كلامهم العامي، فلماذا نصر دائما على استعمال كلمة «الأرز» وحدها في الوقت الذي نجد فيه كلمة «الرز» أيضا عربية صحيحة» [40]، لذلك نجد أحمد نجيب يستعمل كلمة «الرز» في حكاية الحمام والصياد «العصفور الأزرق قال: لا تأكل الرز، الرز في الشبكة، إذ أكلت الرز وقعت في الشبكة، العصفور الأصفر قال: صحيح أنت نبيه، أشكرك يا صديقي العصفور الأزرق» [41].

وإذا كان من الضروري أن يتناسب الإنتاج الأدبي في حقل الأطفال مع درجة نموهم النفسي، فإن اللغة التي يكتب بها يجب أن تتفق مع درجة نموهم اللغوي أيضا، ولكن عندما كان يشعر الأديب أن لغته صعبة على الأطفال، أو فوق مستواهم اللغوي - بما تحتويه من غريب الألفاظ - كان يلجأ إلى شرح المفردات الصعبة، وتعريف الكلمات والمصطلحات في النص الذي يقدمه للأطفال، وقد اتبع الكتاب طريقتين في ذلك:

الطريقة الأولى:

شرح الكلمات مباشرة، كل كلمة يرى الأديب أنها صعبة، يقدم معناها ويضعه بين قوسين، بعد الكلمة مباشرة، وهذه طريقة كامل كيلاني في قصصه:

«فقال أبو السناجيب لأولاده الثلاثة: هدئوا من روعكم (خففوا من فزعكم) [42]، فإن هذه العاصفة الهوجاء (الريح القوية التي تهب هنا وهنالك فتقلع ما أمامها) لن تلبث على شدتها إلا وقتا يسيرا، ثم لا يبقى لها أثر» [43].

الطريقة الثانية:

يبين فيها الأديب معاني كلماته الصعبة، في نهاية نصه - أي في الحاشية - وهذه طريقة سليمان العيسى في ديوان الأطفال كما في حكاية الثعلب والعنب [44].

معروفة حكايتي

يا سادتي الصغار

أنا الذي يحبكم

الثعلب المكار

...

بينما أنا أسير يوما

مشرعَ الذنب

شاهدت كرما ناضرا

فيضع معاني بعض المفردات - مثل: المكار، ومشرع - في نهاية الحكاية الشعرية.

وثمة ملاحظة أساسية ربما من الأنسب أن تدخل في الاعتبار عند الكتابة للأطفال - في الجانب اللغوي - وقد تطرق إليها أحمد نجيب، وهي قضية ضبط الحروف بالحركات، بالرغم من أن هذه القضية تشكل صعوبة معينة، خاصة بالنسبة للطفل المبتدئ إذ تعرقل انطلاقه في القراءة، مما يعوق استمتاعه بالقصة التي يقرأها، ولكن هل يعني هذا أن نضحي بالقراءة الصحيحة في سبيل الانطلاق في القراءة والاستمتاع بها؟ الأفضل ألا نضحي بأحد الهدفين في سبيل الآخر، وهذا يلقي عبئا جديدا على كاتب الأطفال الذي يتصدى للكتابة لهم في المراحل الأولى، خاصة في مرحلتي الكتابة المبكرة والوسيطة، حيث يتطلب منه هذا أن ينتقي في

كتابتـــه لهم الكلمات والعبارات والجمل التي تحتاج إلى أقل قدر ممكن من الضبط، بحيث يمكن أن يقرأ الطفل معظم حروفها دون الحاجة للضبط. وفـــي المراحل المتقدمـــة حينما يزداد الأطفال تمكنا من اللغة، يَحسـن ألا نقدم لهم القصص مشكولة شكلا كاملا، إنما نقصر الشكل على الحروف التي يحتمل أن يخطئ الطفل في قراءتها [45].

إن الناظر في حكايات الأطفال شــعرا ونثرا، يجدها مضبوطة ضبطا تاما على الأغلب كما هو الحال عند كامل كيلاني، وأحمد شــوقي، وزكريا تامر، ويعقوب الشــاروني، وســليمان العيســى، وفاروق يوســف، ومحمد عطية الإبراشــي، بينما يجد قصصا غير مضبوطة نهائيا - وهي قليلة - كمجموعة: «القطة مياو» للكاتبة لينا كيلاني.

وعندمــا يوصــف أدب الأطفــال بالوضوح وبســاطة اللغــة من حيث المفــردات والتراكيب، فإن هذا لا يعني البدائية أو الســذاجة إطلاقا، لأن أهــم ما يوصــى به من يكتب للأطفال «أن يتجنــب غريب الألفاظ ومجاز الأســاليب، وأن يجعل جمله قصيرة تدع الفرصة للقارئ أو السامع ليدرك حوادثها ويتخيلها وأن يختار من الألفاظ ما يثير المعاني الحسية كالمبصرات والمسموعات والمتحركات والملموســات، والمذوقات، والمشمومات وذلك من غير مبالغة ولا إسراف في الزركشة» [46].

ومثال هذا ما جاء في قصة «الشاطر محظوظ»، حيث ركز الكاتب فيها على الجمل القصيرة، والأوصاف الحسية التي تدرك بالبصر.

> «بعد ســفر طويل، وصل محظوظ مع زملائه الخمســة إلى مدينة عظيمة بيوتها بيضاء، ونوافذها كبيرة، وطرقاتها متعرجة، ويتوسطها قصر كبير ذو قباب عالية، وعلى الفور أدرك محظوظ أنها مدينة الأميرة» [47].

وقصة قوس قزح تركز على المسموعات «صوت المطر»:

> «وقفت خلف النافذة، فــي غرفة الجلوس بدأت أراقب هطول المطــر... كانت حباته الكبيرة تنقــر زجاج النافذة، بلطف أولا... تب... تب... تب... تبتب، تبتب، تب... تب... ثــم ازدادت... يــاه... كأنها حبال تصل الأرض بالســماء،

وازدادت أكثر حتى خلت أن سطولا تندلق ..وش.. وش.. وش
..مطر غزير.. والأشــجار بدأت تغتسل، والطرقات تستحم،
لقد صارت نظيفة لامعة» [48].

وهكذا يلاحظ أن من أهم شــروط لغة أدب الأطفال الســهولة، وهي كذلك من شــروط الألفاظ في أدب الناشــئة بل من أهــم معايير اختيار الألفاظ في أدب الأطفال والناشــئة «غير أن الســهولة نســبية، فما كان صعبا في بداية المرحلة الابتدائية غدا ســهلا في المرحلة الإعدادية تبعا للنمو اللغوي للناشئ، وما كان صعبا في بدء المرحلة الإعدادية غدا سهلا في نهايتها وفي المرحلة الثانوية، لأن النمو اللغوي للناشئ ليس ثابتا، وإنما هو دائم التغير والتبدل بتأثر المدرسة والبيئة والقراءة» [49].

وتكمن صعوبة المشــكلة في أننا في الوطن العربي لا نملك معجما يحوي الرصيد اللغوي للأطفال والناشــئة كــي يعتمد عليه الأدباء في كتابتهــم للأطفــال، «ولا نملك في اللغــة العربية معاييــر دقيقة للغة الناشــئين ومســتوياتها خلال مرحلة المراهقة، ولكننــا ننصح الأديب الذي يكتب للناشــئة بالاتصال بالكتب المدرســية التي يقرؤها الناشئ ليســتمد منها الألفاظ التي يستعملها في شعره ونثره، ذلك أن الألفاظ التــي تضمها الكتب المدرســية مألوفة لدى الناشــئ مهما يكن مقدار الصعوبة فيها، فإذا استعملها الأديب في كتبه عزز لغة الناشئ، وساعد المدرسة على أداء مهمتها التربوية اللغوية، وهو قادر - بعد ذلك - على تزويد الناشــئ بألفاظ جديدة وهو يعلم أنهــا جديدة، مما يدفعه إلى توضيح معانيها في الســياق بشكل غير مباشر، وربما وفر لها التكرار في ســياقات عدة ضمانا لفهمها، مما يشــجع على تكرار المحاولة في أدب الناشئة» [50].

اســتطاع بعض الشــعراء والكتاب تجاوز هذه الصعوبــة وتقديم أدب شعري يســتطيع الأطفال التعامل معه، ومنهم على سبيل التمثيل الشاعر محمد الظاهر الذي تناول حادثة استشــهاد دلال المغربي، فعلى الرغم من أنه يمكن القول إن هذه الحادثة صعبة ومعقدة وفيها تشــابك يصعب على الكبار التعامل معه أحيانا، لكن الشــاعر نجح في تقديم قصة استشــهاد

دلال المغربي بصورة حكاية شعرية للأطفال، فجاءت قريبة من قاموسهم اللغوي، لأن الشاعر بذل جهده في تسهيل لغة الحكاية، وأسلوب سردها، حيث يقول:

صبية من بلدي

رائعة الجمال

كان اسمها دلال

...

دلال يا أحبتي

من وطني السليب

صبية صغيرة

لا تعرف الحروب

تحب أن يكون

لها ككل الناس موطن صغير

بيت مرتب صغير(49)

ويعد الغموض والتعقيد من العوامل السلبية في الكتابة للأطفال، فما دام الهدف أن تصل الفكرة من القصة للأطفال في لغة قريبة من مستواهم الفكري، فما الداعي للغموض والتعقيد، وتحميل القصص مضامين ذات مستويات عالية، بأساليب رمزية يَصح أن يتوجه بها القاص للكبار لا للأطفال، وقصة «أوامر الملوك»(52) لزكريا تامر نموذج لهذه القصص التي تعالج موضوعا سياسيا، وتلجأ إلى الرمز كوسيلة تعبيرية: فالملك الذي لا يغادر قصره إلا نادرا - الحاجز بين السلطة والشعب - يرى قطا لأول مرة، فلا يعرفه، ولا يعرف صوته - المواء - فيظن أن القط تجرأ عليه ومس وقاره عندما أصدر المواء، فيحاول إنزال عقوبة بهذا القط، لولا تدخل الوزير، وإقناعه للملك أن مواء القط سببه رغبته في الحصول على العصافير، وهو مواطن صالح يحترم ملكه ويقر بفضله، فيأمر الملك العصافير أن تكف عن استخدام أجنحتها، كي تكون طعاما للقطط الجائعة، لكن العصافير لا تطيع أمر الملك، ويظل القط

يمـوء جائعا. ولا يخفى على القارئ أن هذه القصة رمزية سياسـية أنى للطفـل أن يصل إلى مغزاهــا، وفك رمزيتها القائمة علـى لغة إيحائية، موجهة للكبار لا للصغار.

وتعد لغـة الحوار من القضايا المهمة في لغـة الحكاية، حيث اختلف النقاد حول لغة الحوار القصصي والروائي، أتكون بالفصحى أم بالعامية؟ رغم اتفاقهم على وجوب اسـتعمال الفصحى لغة للوصف، فالذين ينادون أن تكـون الفصحى لغة للحوار «يرون أنها قـادرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والانفعالات والتوغل في الكشف عن التضاريس النفسية والعوالم الداخلية للإنسـان، كما أن الكتابة بها تساعد على التوحد بين أبناء الأمة العربيـة الواحـدة، ويحفظ لغة الضـاد من الإهمال والضيـاع ...فالكتابة بالفصحى تحقق هدفين أحدهما فني والآخر قومي» [53].

يسـاند هذا الرأي كتاب الأطفال الذين يرون أن دعوة بعض الكتاب والنقاد للكتابة بما يسـمى باللغة الثالثـة - اللغة التي تجمع بين العامية والفصحـى - هي دعـوة ظالمة تتميز بالمراوغة، لأنهـا «تريد أن تصرف الطفل عن لغته الأم، وعن شخصيته القومية، والمستويات التي تتراوح بين البساطة والتعقيد، والقضية تكمن في مدى سيطرة الكاتب على العربية، فإذا كان الكاتب مسـيطرا ومتمكنا من لغته اسـتطاع بلا جهد أن ينتقي ويختـار أبسـط الألفاظ وأقربها لأي مرحلة من العمـر، أما إذا ضعفت حصيلتـه من اللغة لجأ إلى العامية، أو إلى الدعوة المشـبوهة تلك، لكي يهرب من القدرة على العطاء» [54].

أمـا الذين ينادون بالعامية فذلك لأنهـم يرون أنها «أكثر واقعية وحياة وصدقا في التعبير عن مسـتوى الشخصيات من اللغة الفصحى، لأنها لغة الحياة، والرواية صورة من هذه الحياة» [55].

تشـكل مسـألة الأداة التي يقدم بها أدب الأطفـال نقطة خلاف بين المهتمـين بثقافـة الأطفال ولغتهم - ليس في مجـال الحوار فقط - حيث يتعمق هذا الخلاف عند طرح السـؤال التالي: «هل يكـون التعبير باللغة العربيـة الفصحى في كل الحالات دون رعايـة لنوعية الجنس الأدبي ولا للسـن الذي يقدم له الأدب؟ أم يكون التعبير بالعربية الفصحى وبالعامية

أيهما أنسب للجنس الأدبي، ولسن الأطفال؟ ولست من الذين يريدون أن نتجنبها كلية في أدب الأطفال، بل يكون التعبير بالعامية في رواية القصة وإلقائها في المرحلة الأولى من الطفولة فقط، وحتى في هذه الحالة يمكن اختيار الألفاظ القريبة من الفصحى أو التي لها أصل عربي سليم، كي يألف الأطفال العربية الفصحى ويقتربون منها» (56).

ويرى عبدالملك مرتاض أن «الذين سارعوا إلى تبني الازدواجية الناشزة السرد بالفصحى والحوار بالعامية... استهواهم هذا الشر لأنه يسر عليهم أمرهم، وذلك لأنهم لا يعرفون اللغة، إما لأنهم لا يحبونها، فنهضوا خفافا غير ثقال إلى هذه الكتابة المرقعة المبتذلة المسترذلة، فإذا أنت تقرأ عامية محلية ساقطة - بعضها فرنسي، وبعضها إنجليزي، وبعضها تركي، وبعضها كردي، وبعضها بربري، وبعضها هندي، وبعضها صيني، وبعضها من لهجات أدغال إفريقيا، وبعضها عربي مشوه النطق والكتابة، إن شئت، وإذا أنت تقرأ فصحى مجهودة مكدودة إن شئت، ولكنك في الحالتين الاثنتين لا تقرأ أدبا» (57).

وأتفق - في هذا المجال - مع أحمد نجيب لحل هذه المشكلة، وذلك أن «نحاول استعمال العربية السهلة - وخصوصا في المراحل الأولى - وأن نكتشف ما في العربية السليمة من ألفاظ مستعملة في العامية، وأن نحيي هذه الألفاظ في لغة الكتابة، ولنتذكر دائما أن فخامة الألفاظ وضخامتها ليست دليل مقدرة، وأن السهل الممتنع هو قمة البلاغة التي هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال: لكل مقام مقال، والبراعة هنا أن نقدم للأطفال ما يستطيعون فهمه في سهولة ويسر، وأن نقرب إليهم العربية بكل وسيلة ممكنة، وألا نصر على استعمال ألفاظ عربية، ما دمنا نجد في اللغة ألفاظا تؤدي نفس المعنى، وتكون أقرب إلى ما يستعمله الأطفال في كلامهم العامي» (58).

جاء الحوار في قصص الأطفال - النثرية والشعرية - باللغة الفصحى، وذلك عند كبار كتاب الأطفال: أحمد شوقي، وكامل كيلاني، ويعقوب الشاروني، وعبد التواب يوسف، وزكريا تامر، وسليمان العيسى، وفاروق يوسف، وأحمد الكسراوي، وقد حاول بعضهم تبسيط لغة الحوار مثل: سليمان العيسى، وزكريا تامر، ويعقوب الشاروني. ومن أمثلة ذلك الحوار في قصة «بلاد الأرانب»:

«قال صياح للأرنب الحكيم: وكيف لم يستطع الناس العثور من قبل على بلادكم؟ قال الأرنب: بلادنا محاطة بغابات كثيفة الأشجار، كل من يبلغها يضيع، ويظل يمشي حتى يهلك، وأنتما استطعتما مصادفة الوصول سالمين إلى بلادنا. قال صياح: وهو يشير بإصبعه إلى الأرانب: ماذا تفعل تلك الأرانب؟ قال الأرنب الحكيم: إنها مشغولة في زراعة الجزر» [59].

والحوار الذي جاء في قصيدة الناموسة والثور [60]:

ناموسة قد وقفت	بقرن ثور أكبر
فحسبت بأنها	جسم عظيم الخطر
قالت له، إن كنت لم	تطق لنا فأخبر
قال لها، يا هذه	إني بكم لم أشعر
من ظن في نفسه ما	ليس فيه يحتقر

ولم يعمل جميع الكتاب على تبسيط لغة الحوار، خصوصا في بدايات ظهور أدب الأطفال، فكامل كيلاني استعمل كلمات صعبة، لكنه تدارك هذا الأمر عندما قدم لها شرحا، كما ذكر سابقا.

يشكل التكرار ظاهرة في اللغة العربية - خصوصا في الشعر - «تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة إلى العبارة، وإلى بيت الشعر، وكل واحدة من هذه الظواهر تعين على إبراز دور التكرار، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار أيضا، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية، والسر في ذلك يعود إلى كون التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات، فالإيقاع ما هو إلا الأصوات متكررة، وهذه الأصوات المتكررة تثير في النفس انفعالا ما» [61].

والإيقاع أكثر ظهورا وتحديدا في الشعر، كما أنه « ليس أمرا منفصلا عن اللغة الشعرية، والوزن، والتصريع والقافية، إنه يدخل في ذلك كله، والإيقاع في النثر ذو طبيعة متغيرة غالبا، أما في الشعر فهو ذو طبيعة متكررة على مستوى القصيدة الواحدة في الوزن العروضي الذي يجب على الشاعر الالتزام به في سائر القصيدة، وفي القافية الموحدة كذلك،

وليس الإيقاع شيئا محددا، يمكن الإمساك به، كما نفعل بالقافية، إن الإيقاع عامل أساسي في الشعر، بل هو أساس البناء الشعري، وقد يكون مضمون الشعر بسيطا لا غرابة فيه ولا جدة، فيعطيه الوزن والإيقاع حلاوة يستجاد بها ويطرب له بها» [62] ويلاحظ هذا عند الأطفال، حيث يحفظون قصائد وأناشيد لا يعرفون إلام ترمي؟ بل وقد لا يعرفون كثيرا من معاني الكلمات فيها، ولكنهم يرددون هذه القصائد التي أصبح حفظها سهلا بسبب الوزن والإيقاع الكامن فيها، وما يضيفه التكرار على جو القصائد والأناشيد.

لهذا فإن من جماليات اللغة في حكايات الأطفال استعمال أسلوب التكرار، لأنه من الأساليب اللغوية المحببة عند الأطفال. كما أن له هدفا تعليميا يتمثل في تأكيد المعلومة في ذهن الطفل، من خلال إعادتها. وللتكرار فوائد فنية تتعدى ذلك، فهناك من يرى أن الوحدة المكررة لا تظل «هي هي، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار، نقرأ في المقطع المكرر المقطع نفسه وشيئا آخر» [63].

وتؤدي الحزم الصوتية التي «تتمثل في بث مجموعة من الأصوات المكررة في نسيج الخطاب لإثارة طاقتها الإيحائية الكامنة وتفجير إمكاناتها الرامزة، ويتجسد ذلك على وجه الخصوص في الشعر، حيث تنحو اللغة إلى تجاوز طابعها الاعتباطي المتعسف في العلاقة بين الصوت والمعنى أو الدال والمدلول، وكثيرا ما نجد النقاد يتوقفون عند تحليل أثر خاص ناجم عن موسيقى الكلمات ذي طبيعة بصرية أو لونية» [64].

قال شوقي في قصيدة ولد الغراب:

وممهد في الوكر من	ولد الغراب مزقق
كرويهب متقلس	متأزر متنطق
لبس الرماد على سوا	د جناحه والمفرق
كالفحم غادر في الرما	د بقية لم تحرق
ورمت به في الجو لم	تحرص ولم تستوثق
فهوى فمزق في فنا	ء الدار شر ممزق [65]

كرر الشاعر في الأبيات الســابقة مجموعة من الكلمات (الأصوات): الرماد، مزق، وذلك من أجل إثارة طاقة الكلمات الإيحائية، وتفجير طاقة اللغــة: قصد بكلمة الرماد الأولى اللون لون الغراب، ولجأ بعد ذلك - من أجل تعميق صورة لون الغراب - للتشــبيه: كالفحم غادر في الرماد بقية لم تحــرق. وعندما ذكر كلمة ممزق في المرة الأولــى كان يهدف للإخبار عن مصير الغراب، أنه سقط فقطع أي مزق، وأراد من تكرار: شر ممزق، أن يظهر بشــاعة السقوط وشــدته، لأن التكرار فاعلية موسيقية بنائية، فأنمــاط التكرار على اختلاف ألوانها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالموســيقى، ســواء أكانت هذه الأنماط تكرار حــرف أم تكرار كلمة، أم تكرار بداية أم تكرار اللازمة. فعندما يدخل التكرار في ســياق النص الشــعري يكتسب طاقات ايحائية من تلك الطاقات التي تملكها اللغة الشــعرية نفســها [66] إضافة إلــى ما تضفيه القافية من موســيقى يحبهــا الأطفال ويطربون لترديدهــا. حيث تمثل القافية قمة النغــم في البيت، والتكرار فيها تكرار مــزدوج بالــوزن والحروف، لذا اهتــم بها الشــعراء، وأعطوها حقها في العنايــة، واختيار الحروف الملائمة، وتعمل القافيــة على تحفيز الذاكرة، فهي إحدى وســائل التذكر، لأنها تمثل نوعا من التكرار، والتكرار يساعد على التذكرة والحفظ [67].

ومن أســاليب التكرار [68] ما يســمى: إضافة الاســتهلال وتتمثل في تكرار بعض الصيغ أو الكلمات في مطالع الأبيات، مثل تكرار جملة: الربوة الخضراء تنتظر، في مطالع متوالية من قصيدة «الراعي والذئب» [69].

الربوة الخضراء تنتظر

وخرافه في الدرب تنتشر

كان الفتى يسعى

نَشطا إلى المرعى

...

الربوة الخضراء تنتظر

وخرافه في العشب تنتشر..

أو تكـــرار كلمة مثـــل كلمة «تألقي» فـــي مطلع مجموعـــة من الأبيات الشعرية، في قصيدة «يا نجمتي الصغيرة» [70].

تألقي تألقي في القبة الزرقاء

يا نجمتي الصغيرة يا زينة السماء

تألقي... تألقي

يا نجمتي الصغيرة

تألقي... تألقي

أيتها الأميرة

ومن أســـاليب التكرار - أيضا - ما يســـمى إضافـــة الختام، أي تكرار مطلع الجملة في نهايتها، كانت تسمى في البلاغة العربية تشابه الأطراف، وأحيانا تسمى الإرصاد، كقول شوقي:

أطلقته ولو امتحنـ ـت جناحه لم تطلقي [71]

في أطلقته / تطلقي.

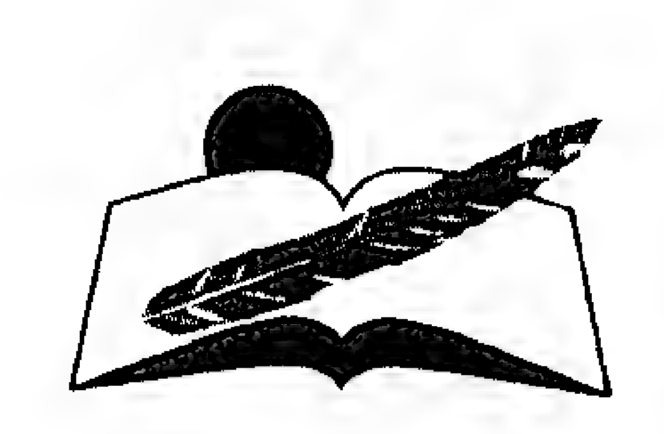
بقي الإشـــارة - فـــي هذا الفصل - إلـــى أهمية العنـــوان، في حكايات الأطفـــال، إذ يعد العنوان مفتاح الموضوع، ويدل علـــى محتوياته في الغالب فهـــو أول ما يقرأ المتلقي، ومن وظائفه: تشـــويق القـــارئ وإثارة فضوله كي يقرأ، والكاتب الجيد يستطيع أن يثير فضول القارئ ويجذبه نحو كتابته [72].

وقد لـــون الكتاب - كتاب الأطفـــال - عناوين قصصهـــم وحكاياتهم: الأســـد والبعوضة، وبلاد الأرانب، والشاطر محظوظ، والحصان العجيب، والغراب والثعلب، والثعلب والديك، والراعي والذئب، ومغامرات السندباد، وعلاء الدين، ويلاحظ على هذه العناوين ســـعيها لتشويق الطفل كي يقبل علـــى القصة أو القصيدة. ووضوحهـــا - أي ابتعادها عن الرمزية - وأنها مختصرة، «واختيار العناوين والأســـماء في القصة له مفعول الســـحر في نفوس الأطفال، وخاصة اختيار اســـم البطل وعنـــوان القصة ومن عوامل نجاح هـــذا الاختيار اتفاق الأســـماء والعناوين مع مراحـــل نمو الأطفال. فنختار أسماء الحيوان والطيور في المرحلة التي يهتم فيها بمثل هذا التوع من القصص. وفي المرحلة التي يسميها علماء النفس مرحلة الاختيار الحر نختار عناوين قصص تناسبها مثل: رحلة إلى القمر، مدينة العجائب ..وفي

المرحلة التي يعجب فيها الطفل بالمغامرات نختار عناوين مناسبة مثل: مغامرات البحار العجيب، صراع الأبطال، مغامرات الشاطر حسن»[73].

وجاءت عناوين بعض القصص كلمة واحدة مثل: الكسلى، عمارة، نعمان، العاصفة، وأغلبها في كلمتين: قوس قزح، أسرة السناجيب، وادي الأفاعي، وقلما تجاوزت ذلك: عبدالله البحري وعبدالله البري.

ويجب ألا تحمل القصص عناوين مضللة، لا ارتباط بينها وبين ما تحمله من أفكار[74]، أو ما تشتمل عليه من أحداث فالقصص التي لا توحي عناوينها بشيء ذي دلالة تترك الطفل حائرا، وغير قادر على تحديد المناسب لميوله، المتفق مع استعداداته. وحتى يبقى الطفل متواصلا مع القصة لجأ بعض الكتاب إلى وضع عناوين فرعية لقصصهم الطويلة، لأنها تساعد الطفل على فهم القصة، وإدراك مغزى وحداتها المختلفة[75]، كما فعل كامل كيلاني في قصة الملك عجيب، فقد قسم القصة ستة عشر قسما، كل قسم له عنوان فرعي: هبوب العاصفة، جبل المغناطيس... 16 - خاتمة القصة.



3

موقع الراوي
واعتبارات التلقي

تحتـــاج كل حكاية مهمـــا قَصُرت إلى حكّاء يروي الحكاية، ويدعو المســـتمع إلى ســـماعها، وهذا الحـــكاء هو الـــراوي أو الســـارد، فـــلا حكاية بـــلا راو يرويها [1]. إذن فهناك: حكاية وقـــارئ وبينهما يوجد ســـارد أو راوٍ يســـيطر على ما سيروي أو كيفيـــة رؤيتـــه [2]. والـــراوي أداة تروي أو تلتزم بنشاط يخدم حاجيات السرد، فأي «تلفظ أو تسجيل للتلفظ يقتضي شخصا يتلفظـــه، وحتى حين يقـــدم نص قصصي مقاطـــع لحوار صـــرف مخطوط وجد في زجاجـــة، أو رســـائل منســـية، أو يوميات، فهناك إلى جانـــب المتكلمين أو كتاب هذه الخطابات سلطة راوية أكثر سموا مسؤولة عن الاستشـــهاد بالحوار أو نسخ التسجيل المكتوب» [3].

«يحيـــط الـــراوي بكل شـــيء علمـــا، بالظاهـــر والباطـــن، ويقدم مادته من دون إشـــارة إلى مصدر معلوماته»

المؤلف

مـن هذا المنطلق «لا تعود مجموعة الأحداث التي وقعت هي الأهم في العمل السـردي الروائي، أو في الكتاب - الرواية - بل كيفية الرواية: كيف يروي الراوي الرواية» [4].

وقد ذهب بيرسي لوبوك إلى أن السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر، السؤال عن علاقة راوية القصة بهـا، لأنه «يروي القصة كما يراها بالدرجة الأولى، والقارئ يواجه القاص ويصغي إليه، وتروى القصة بشـكل مفعم بالحيوية، بحيث ينسـى حضور المغني، ويتجلى المشهد للعيان وتحتله شخصيات الحكاية» [5].

حدد جيرار جنيت وظائف الراوي حسب مختلف مظاهر الحكاية بما يلـي [6]: تختص الوظيفة الأولى بالحكاية، وهي وظيفة سـردية محضة، الراوي يروي الحكاية. أما الوظيفة الثانية فإنها تختص بالنص السردي، يبرز الـراوي تمفصلاته، وصلاتـه، وتعالقاته باختصـار: تنظيم النص الداخلي. وتختص الوظيفة الثالثة بالوضع السـردي حيث يتوجه الراوي إلى المسـرود له، ويهتم بإقامة صلة به، وحوار معه، وتسمى هذه الوظيفة الاتصـال. وتتعلق الوظيفة الرابعة بموقف الراوي من النص الذي يرويه، وتسمى هذه الوظيفة: البينة أو الشهادة، مثل أن يشير الراوي إلى المصدر الذي يسـتقي منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسـيس التـي تثيرها في نفسـه بعض الحـوادث المروية، وأخيرا فـإن الوظيفة الخامسة تختص بموقف الراوي من الحكاية، وهي الوظيفة الإديولوجية، حيث يتدخل الراوي بصورة مباشـرة أو غير مباشرة ليعلق على الحكاية بأسلوب تعليمي.

تجدر الإشـارة إلى أن الراوي «وسـيط يأتي بالشخصيات إلى نطقها، ويفسـح لها مجال الكلام عن ذواتها، وإمكانية ممارسـة أفعالها في نطاق زمن هو زمنها الذي تصنع، وقد يتدخل الراوي فتحدد نسبة تدخله هويته الفنية، لكن حين تكبر هذه النسـبة - نسـبة تدخلـه - وتصل إلى حدود تجعله كلي المعرفة، تتكشـف لعبته، أو تلغى ليبدو كاتبا لا يحسـن التعامل مع العالم المروي، أي لا يحسن الرواية بما يوحي باستقلالية عالمها وقدرة أناس هذا العالم على نسج علاقاته وإقامة هيئته» [7].

وينبغي عدم التوقف عند تعريف الراوي، وأهميته طويلا، لأن الدراسات التـي تناولت هذا الموضوع كثيرة، ولكن سـيركز هذا الفصل على الحديث عن: زاوية رؤية الراوي أو ما يسـمى أشـكال التبئير [8]، ومظاهر حضور الـراوي في الحكي، وتطبيق هـذه المظاهر على أدب الأطفال لمعرفة قدرة أدباء الأطفال على توظيف الراوي بما يخدم المتلقي - الطفل - وما مقدار تدخل الكاتب بقصته، وهل تنوعت أسـاليب الراوية، بمعنى: هل اسـتفاد كتاب الأطفال من النظريات الحديثة التي تناولت موضوع الراوي؟

سيتم البدء بالحديث عن زاوية الرؤية السردية للراوي، كما وضعها جـون بويـون، اعتمادا على مقال تودروف «مقولات السرد الأدبي» وهي[9]:

أ - الراوي > الشخصية (الرؤية من الخلف) [10].

تسـتعمل هـذه الصيغة فـي الأدب التقليدي في أغلـب الأحيان، فالراوي أكثر معرفة من الشخصية، وهو ما سماه توماتشفسكي بالسرد الموضوعي [11]، وفيه يهيمن الراوي على السـرد، لأنه يعرف كل شـيء. وقد أطلق جنيت على هـذا النمط: الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر، وهذا يتوافق مع وجود الراوي العليم بكل شيء [12].

يحيط الرواي العالم بكل شـيء علما، الباطـن والظاهر، ويقدم مادته من دون إشـارة إلى مصدر معلوماته، ويكون «وجوده ملموسا من التعليقات التي يسـوقها والأحكام العامة التي يعطيها، ومن الحقائق التي يدخلها إلى العالم التخييلي مسـتمدة من العالم الحقيقي، والتي تتجاوز محور معرفة الشـخصيات فكأنه ينتقل فـي الزمان والمكان دون معاناة، ويرفع أسـقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها، ويشق قلوب الشخصيات، ويغوص فيها، ويتعرف على أخفى الدوافع، وأعمق الخلجات، وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها شأنا إلى أقلها شأنا كتابٌ منشور أمامه، يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها» [13].

فالراوي يعرف ما يدور في دماغ بطله:

وأقبل الصياد

منشرح الفؤاد

الطائر السمين كان

الهم والمراد [14]

ويعرف الراوي ما تتمناه الشخصية:

«تمنت إحـدى القطط أن تصير كالعصافير لتطير عبر السـماء الزرقاء، وتتنقل من شجرة إلى شجرة، وعندما لم تتحقق أمنيتها استسلمت للكسل» [15].

وتتجلى سلطة الراوي - هنا - في أنه يـدرك ما يدور بخلد الأبطال ويعرف طباعهم:

«أما زوجـه (بهرمة) فكانت على العكـس منه، تجمع بين الغدر والخـداع ولؤم الطباع، ولم يكن يعـدل جمال هيئتهـا، وحسـن صورتها إلا قبح سريرتها (نيتها) وسوء سيرتها» [16].

ويصل الراوي إلى كل المشاهد، حتى التي تحصل وراء الجدران:

«ثم مرض أبوصير واشـتد بـه المرض والضعف، فعجز عن الخـروج، ولزم الفراش، فلما جاء اليـوم التالي، بحث أبوقيـر في الغرفة عـن طعام يأكله فلم يجد شـيئا، ورأى صاحبه أباصير مسـتغرقا في النوم، فظل يفتش في ثياب أبـي صير حتى عثر على كيس نقوده، فأخذه معه، ثم خرج وأغلق باب الغرفة على صاحبه أبي صير» [17].

ويعرف الراوي كذلك ما تفكر به الشخصية:

حكاية الكلب مع الحمامة	**تشهد للجنسين بالكرامة**
يقال: كان الكلب ذات يوم	**بين الرياض غارقا في النوم**
فجاء من ورائه الثعبان	**منتفخا كأنه الشيطان**
وهم أن يغدر بالأمين	**فرقت الورقاء للمسكين** [18]

ليس للشخصية أسرار، حيث يعرف الراوي ما يجري حتى في أحلامها:

«ولما أقبل الليل واستسلم ملك بنارس للنوم، ظهر أمامه ملك الدوحة - في عالم الرؤيا - في صورة شيخ لامع، بهي الطلعة... مؤتلق المحيا... يلوح عليه النور الشعشـاع، وقال له في صوتٍ أشبه شيء بحفيف الشجر» [19].

ويصف الراوي كذلك مشاعر الشخصية الباطنية:

«إحساس بالألم... شعور بالمرارة... أشياء لا توصف...

وأبو الحسن وحيدا في شوارع بغداد... عاد خائبا إلى مقره

الخالي إلا من ندى... جلس محطما، فاقد الأمل» [20].

يعد هذا المظهر السردي أكثر المظاهر وجودا في الحكي الموجه للأطفال، وذلك بسبب وجود رغبة: دفينة أو ظاهرة عند الكاتب/ الراوي، فهو يسعى لممارسة فعل سلطوي، يتم تنفيذه في القصة على آليتين:

الآلية الأولى:

مضمون القصة، فالكاتب يسعى لإدخال مضامين تربوية وعظية، بهدف تربية الطفل، وتوجيهه في اتجاهات مجتمعية تدعمها إديولوجيا يحملها الكاتب، فيتدخل في مضمون القصة من أجل تحديد هذه المضامين عبر جمل وعبارات تكون في منتهى الوضوح، لأنها تتخذ القارئ الصغير هدفا للوعظ والإرشاد، ولا يعني هذا أن تصبح كتب الأطفال مستودعات للمعرفة، وإنما تكون «أدوات للتعليم، وعليه فإن كتاب الطفل يجب أن يكون ترجمة صحيحة وصادقة لعوامل المقروئية: لغة ومضمونا، وإخراجا بحيث تُشعر الطفل برغبة داعية لقراءته ومتابعته، وأن يكون كتاب الطفل بهذا كله وسيلة لتكوين اتجاهاته وقيمه الصحيحة» [21].

إن وجود القيم التربوية أمر ضروري - في الأدب الموجه للأطفال - ولكن «المعادلة الصعبة هي ألا نقدم للأطفال ما يريدونه وما يميلون إليه فحسب، بل ما نريده نحن من قيم واتجاهات ومضامين تربوية هادفة أيضا، وبما يناسب قدرات الأطفال وحاجتهم: لغة وثقافة، وبحيث يستهويهم، ويحقق علاقة سعيدة بينهم وبين الكتاب، نقدم ذلك كله بأسلوب فيه الخيال الفني الثري، والسلاسة دونما تكلف أو تصنع» [22].

ومن أمثلة التدخل الصريح ما قام به الكاتب كامل كيلاني أثناء تقديمه لشخصيتي الملك شهريار، وزوجه بهرمة في قصة «قالت شهرزاد»، ويقدم رأيه عن الشخصيات، يعطي الطفل رأيه بهما منذ البداية، ولا يترك له الفرصة ليتعرف إلى صفات هاتين الشخصيتين من خلال مجريات القصة. فالراوي

يمدح الشـــخصية الإيجابية ويطري عليهـــا، حتى يحبها الطفل ويتفاعل معها: «كان الملك شهريار أعظم ملوك عصره شأنا، وأعزهم سلطانا، وقد حكم رعيته - في أول عهده - حكما أساســه العدل، فأمــن الخائف، وانتصف للضعيف، وسهر على راحة الشعب، حتى أطلقوا عليه لقب: حارس العدالة» [23].

أما الشـــخصية الســلبية فيصفها بأبشـــع الصفات، حتى يكرّه الطفل فيهـــا: «أمـــا زوجه بهرمة فكانـــت - على العكس منـــه - تجمع بين الغدر والخداع، ولؤم الطباع، وقد ســـميت بهرمـــة ومعناها زهرة الورد أو جمال الزهر، ولو أنصفوا لســـموها: شـــوك الورد أو زهرة الشر، فقد أبى عليها لؤم طباعها إلا أن تغدر بزوجها» [24].

الآلية الثانية:

فنية القصة، تشـــكل فنية القصة إشـــكالية كبيرة في أدب الأطفال، إذ ينـــزع معظم الكتاب إلى تبني أســـاليب فنية بســـيطة تقترب في كثير من الأحيان إلى السذاجة والبساطة، إيمانا من هؤلاء الكتاب بأن هذه العقلية الصغيرة غير قادرة على التعامل مع أساليب فنية مغايرة ومعقدة.

هذه النظرة الفوقية من قبل الكاتب جمدت الســـبل للنهوض بأشـــكال فنيـــة جديدة، تتعـــدى المبنى التقليدي للقصة، فهنـــاك من يرى أن مفهوم الحبكـــة واحد في أدب الأطفال والناشـــئين والراشـــدين، لكن الأصل أن يســـتعمل القاص لكل قســـم حبكة تناســـبه، فالطفل غير قادر على إعادة ترتيب الحـــوادث في ذهنه، لذلك تناســـبه الحبكة الســـهلة، التي تراعي ترتيب الحوادث حسب وقوعها في الزمن، يقع الحدث الأول ثم الثاني، أما الناشئ فإنه قادر جزئيا على إعادة ترتيب الحوادث لذلك تناسبه الحبكات المتوســـطة، أما الراشـــد فقادر على إعادة ترتيب الحوادث ومن ثم تناسبه الحبكة مهما كانت صعبة [25].

ب - الراوي = الشخصية (الرؤية مع)

هـــذا هو المظهر الثاني من مظاهـــر زاوية الرؤية، وتكون معرفة الراوي هنا قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا الراوي أي معلومات أو تفسيرات،

إلا بعد أن تكون الشخصيات الروائية قد توصلت إليها، ويسمى هذا النمط: الحكاية ذات التبئير الداخلي ولا يحقق التبئير الداخلي تحقيقا تاما إلا في الحكاية ذات المونولوج الداخلي، حيث تحصر الشخصية المركزية في موقعها البؤري وحده، لكن يمكن تحقيق التبئير الداخلي بشكل أقل صرامة - من السابق - إذا تم إعادة كتابة القسم السردي - مقطع التبئير الداخلي - بضمير المتكلم، دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير في النص يتجاوز تبديل الضمائر [26].

ومثال ذلك ما جاء في قصة عاقبة الغدر:

«كانت القافلة الصغيرة تواصل طريقها، والأصدقاء يتبادلون الذكريات، والأقاصيص الطريفة، ليبعدوا عن أنفسهم عناء السفر، وبينما هم يتجاذبون أطراف الحديث إذ لفت انتباههم شيخ ينزف الدم من جسمه، فنزل محمود عن راحلته وحاول مرافقاه منعه من ذلك [27]».

فالراوي لا يقدم لنا تفسيرا عن هذا الشيخ ونزيفه فهو لا يعرف قصته إلا بعد أن توصل محمود - الشخصية - لمعرفة سبب ذلك النزيف، وأنه - أي الشيخ - زعيم عصابة، واسمه جابر، هذا كله تم التعرف عليه من خلال محمود - الشخصية - لا من خلال الراوي، فالعلاقة متساوية بين الراوي والشخصية، وهو ما أطلق عليه توماتشفسكي: السرد الذاتي [28].

ويصور الراوي للقارئ في هذا المظهر مشهدا يجري أمامه كما في المثال الآتي:

«كانت قطة من ست قطيطات، وضعتهن أمهن في بيت مهجور بين الخرق البالية، وقطع الأثاث القديم، وظلت تلحق بأمها أينما ذهبت هي وأخواتها، حتى ذهبت أمها ولم تعد، وخرجت كما فعلت بقية أخواتها وافترقن كل واحدة في طريق» [29].

ويكون الراوي في هذا المظهر حاضرا لكنه لا يتدخل، ولا يحلل:

«اصطحب الملك ابنته شمس الضحى وخادمتها في الليلة نفسها إلى منزل الخياط وطلب منه بحضورها، أن يعلمها مهنة التطريز، وأن يعاملها كما لو كانت فتاة عادية فقيرة، وألا يسمح لها بالخروج من البيت أو الدكان إلا برفقته، أو برفقة والديه» [30].

ولا يكون الراوي - في هذا المظهر - شاهدا على الأحداث فقط، بل قد يكون شخصية في القصة، يسرد الأحداث، فهو عين تشهد وتروي، كما في قصة السوار الذهبي:

«رافقت جدي ذات يوم من أيام الصيف الحارة، إلى دكان صائغ لاسترجاع سوار ذهبي كان والدي قد سلمه له وطلب منه إصلاح العطب البسيط الذي أصابه. لم يطل بنا المكوث بالدكان، لأن عملية الإصلاح لم تستغرق سوى زمن قصير وغادرنا المكان» (31).

ج - الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج)

وهذا هو المظهر الثالث من مظاهر زاوية الرؤية، يعرف الراوي في هذا المظهر أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية، و قد وضع جنيت هذا النمط تحت ما يسمى الحكاية ذات التبئير الخارجي، و«التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه» (32).

وإذا كان هذا المظهر أقل من ضروب السرد الأخرى في أدب الكبار، فإنه نادر في الأدب الموجه للطفل العربي للأسباب التي ذكرت عند الحديث عن المظهر الأول.

يرى رولان بارت أن التصورات الثلاثة - السابقة - تتصف مجتمعة بضيق الأفق، لأنها تنظر إلى الراوي والشخصيات كأشخاص حقيقيين، أحياء. لذلك يذهب - بارت - إلى أن الراوي والشخصيات بشكل جوهري هي كائنات من ورق، وأن المؤلف المادي لسرد ما لا يمكن أن يلتبس بأي شيء آخر مع سارد هذا السرد، فمن يتكلم داخل السرد ليس هو من يتكلم في الحياة، ومن يكتب ليس هو من يوجد في السرد، وبالفعل هناك عدد من السرود لا مؤلف لها، مثل: الخرافات الشعبية، والملاحم المنسوبة للمنشدين (33).

من خلال قراءة نماذج من القصص الموجه للطفل العربي تم التوصل إلى ما يلي:

أن الرؤية من الخلف، أو ما يسمى: الراوي كلي المعرفة، هو المظهر المسيطر على ضروب السرد الموجه للأطفال، لأن الكاتب حتى وهو يصف مشهدا خارجيا فإنه يلجأ للشرح، والتوضيح، والتعليق، والوصف - أي يتدخل - حتى يوصل المعلومة للصغار.

ففي حكاية «الصياد والحجل» يتدخل الراوي مبينا دقائق الأمور شارحا ومعلقا على كل جزئية في القصة فهو - أي الراوي - كلي المعرفة يبين ما يفكر به طائر الحجل، والمصيدة التي نصبت له، وما فيها من حَب، ولا يكتفي بذلك، بل يلجأ إلى التعليق عندما يبين سبب سقوط الحجل في المصيدة، ليوصل فكرة للطفل مفادها أن السرعة تؤدي إلى الوقوع في الشر:

جوعان كان الحجل	**يبحث عما يأكل**
وراح بين صخرة	**وعشبة ينتقل**
مباهيا بسمن	**به الطيور تخجل**
مصيدة مفتوحة	**كانت على الدرب**
منصوبة لمثله	**موفورة الحب**
دخلها في سرعة	**والتهم الطعام**
الحب كان حلمه	**قد تخدع الأحلام** [34]

ويحاول الطير أن يخلص نفسه من المصيدة، ولو بخيانة سربه، فيرفض الصياد توسلاته، ويرد عليه الشاعر، على لسان الصياد:

يا أردأ الطيور

يا أسوأ الحجال

تجر أصدقاءك الناجين للهلاك

لا يستحق الموت عندي طائر سواك

ويختم الراوي القصة بموعظة هدفها تربوي:

الخائن ليس له أحد

الخائن يلفظه البلد

مظاهر حضور الراوي في الحكي

دراسة حضور الراوي تعني تتبع أثر صوته داخل الحكي من خلال الحديث عن الراوي في الرواية - الحكي - والإشارة إلى تدخلاته في الحكي، وتعدد الرواة فيه [35].

الراوي في الحكي: للراوي في الرواية شكلان، فإما أن يكون خارجا عن نطاق الحكي، لا ينتمي للحكاية - براني الحكي - أي ليس الراوي شخصية من شخصياتها، ولا يشارك سلبا ولا إيجابا فيما يجري فيها [36].

مثل راوي حكاية «الأسد والبعوضة» لأحمد الكسراوي، والراوي في قصص مجموعة: «قالت الوردة للسنونو» لزكريا تامر، وفي مجموعة «القطة مياو» للينا الكيلاني، وقصة «علاء الدين» لكامل كيلاني... إلخ. وإما أن يكون الراوي شخصية حكائية موجودة داخل الحكي - جواني الحكي- يشارك في ما يجري فيها، فهو يروي سيرته [37]، ومنه الطفل الذي يروي الحكاية في قصة «السوار الذهبي»، فهو شخصية في حكايته، يروي لنا الحكاية الرئيسية: «رافقت جدي ذات يوم من أيام الصيف الحارة إلى دكان صائغ، لاسترجاع سوار ذهبي» [38]، ثم يروي الجد - جد الصبي - للطفل حكاية الصائغ: «وأثناء سيرنا التفت إلي وقال: إن قصة ذلك الصائغ لطويلة، إنها قصة صراع الإنسان مع الزمان، قصة من صبر وظفر: لقد شاءت الأقدار أن يتوفى والده وهو مازال في بطن أمه» [39]، فهذه الحكاية التي يرويها الجد: هي حكاية ثانوية ضمن الحكاية الرئيسية وهي مستقلة بشخصياتها، وأزمانها، وأماكنها عن الحكاية الأولى، يرويها الجد دون أن يكون حاضرا في أحداثها، وفي نهاية القصة يعود الراوي الرئيسي - الطفل - فيعيد القارئ للحكاية الرئيسية: «ودخلنا الدار وقدمنا لجدتي السوار، فدعت لنا بطول العمر» [40].

وفي قصة: قالت شهرزاد بنت الوزير، هناك راو يروي لنا الحكاية الأساسية: «كان الملك شهريار أعظم ملوك عصره شأنا، وأعزهم سلطانا، وقد حكم رعيته - في أول عهده - حكما أساسه العدل، فأمن الخائف، وانتصف للضعيف من القوي، وسهر على راحة الشعب، وشجع العلم، والعلماء، ولم يأل جهدا في إسعاد رعيته» [41]، هذا الراوي يعود في خاتمة القصة: «وكانت قد أنجبت منه في أثنائها ولدين، واستولت على إعجابه وثقته بما آتاها الله من أصالة الحكمة» [42]. فهذا الراوي خارج كل حكاية تجري في داخل الحكاية الرئيسية، إنه الراوي الأول، أما شهرزاد، وأبوها الوزير آزاد، وأختها دنيا زاد، والملك شهريار فهم شخصيات في حكايته، ثم يروي أبوها لها حكاية (لشهرزاد): «فقال أزاد: عاش في قديم الزمان تاجر من أغنياء الريف، اسمه عمار، علمه صاحب له من الجن لغة الحيوان، بعد أن أخذ عليه العهود والمواثيق أن يكتم سره فلا يبوح به لكائن كان، وأنذره بالهلاك إذا خالف ما عاهده عليه» [43]، هذه الحكاية التي يرويها آزاد هي حكاية ثانوية ضمن الحكاية الرئيسية، وهي

مستقلة بشخصياتها وأزمانها، وأماكنها عن الحكاية الأولى، ويرويها آزاد دون أن يكون حاضرا في أحداثها. وتروي شـهرزاد لأبيها حكاية «الغزالة والأسد»، وهي حكاية ثانوية - أيضا - ضمن الحكاية الرئيسية.

وقد تحتوي الحكاية على ثلاثة رواة، وثلاث حكايات، وثلاثة مسـتويات كما في قصة «القصر الهندي»، الراوي الأول لا اسم له، فهو الراوي الغائب، موقعه خارج الحكاية الرئيسية التي يرويها: «كان للملك «بنارس» أمنية واحدة يسعى لتحقيقها جاهدا، لا يهنأ له بال أو يظفر بإدراكها»[44]، والراوي هنا لا ينتمي للحكاية، لأنه ليس شخصية من شخصياتها. والراوي الثاني هو وزير الملك «نارادا» الذي يروي للملك حكاية، فموقعه من حيث مسـتوى السـرد داخل الحكاية الرئيسـية، لأنه أحد شخصياتها: «كان الراجا - أول أمره - ناسـكا معروفا بالزهد والورع، وكان يدعى «ساميتي» وقد عاش في إحدى القرى الصغيرة الواقعة على نهر الكنج»[45]، حيث يروي نارادا الحكاية وهو ليس حاضرا فيها، والراوي الثالث هو سـاميتي، موقعه من حيث مسـتوى السرد، داخل الحكاية الثانوية، وهو ينتمي للحكاية التي يرويها، لأنها سيرته وهو أحد شـخصياتها: «أي فضل اسـتحقه فأظفرني بهذه القداسـة التي ينعتونني بها؟ أريد أن ألتقي الشر وجها لوجه، وأحاربه غير هياب»[46].

ويلاحظ أنه يغلب على قصص الأطفال أن يكون الراوي فيها براني الحكي، وليس جواني الحكي، ولعل سـبب ذلك أن الراوي جواني الحكي يسـتدعي وجـود عدة حكايات متداخل بعضها مع بعض ممـا يثقل على الطفل، حيث يمنعه تداخـل الحكايات من التواصل مع القصة الأولى، بمعنى آخر: الطفل لا يكاد يدخل في القصة الثانية - الثانوية - حتى ينسـى القصة الرئيسـية، لهذا فهو لا يسـتطيع الربط بين القصص الثانوية والقصة الرئيسـية، مما جعل الكتاب يفضلون الراوي براني الحكي في قصص الأطفال.

تدخلات الراوي في القصص

تتلاحم في النص الأدبي الإبداعي ثلاثة عناصر هي: المرسل، والرسالة، والمتلقـي. وكل واحد من هذه العناصر لـه دور كبير في هذا النص، وبما أن الدراسـة تتناول حقل الأطفال، فإنه لا بد لها أن تركز في حكمها على

آليات ولادة النص من خلال خصوصية المتلقي، فهذه الخصوصية هي التي تشكل النص من حيث المضمون والقالب.

تختلف الكتابة للصغار عن الكتابة للكبار في عنصر حاسم يعود للمتلقي وهو تحديد القدرات العقلية، والخصائص العمرية للمتلقي، الأمر الذي لا يركز عليه في الكتابة للكبار التي لا يحدها قانون غير قانون الإبداع. إذن هناك سلطة تمارس على كاتب الأطفال منذ البداية كي يحدد نفسه في آليات السرد، ومن هنا نجد الراوي في أدب الأطفال مغايرا لما هو عليه في أدب الكبار. فالراوي في أدب الكبار إذا كان كلي المعرفة يعد «راويا سيئا، لأن الراوي الذي يعرف كل شيء أو كلي المعرفة هو الكاتب الذي فشل في أن يظهر بمظهر عدم التدخل، أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الآخرين، أو الذي يفسح لهم - إذ يروي عنهم - أن يرووا هم عن أنفسهم فيترك لهم بذلك إمكانية أن يبدوا ذواتهم وحقيقتهم وأن يتحركوا بالتالي في عالم روايته بحرية متمتعين بوجودهم الشخصي المستقل عن ذاته ككاتب، أو عن أفكاره ورؤاه كمثقف» [47].

ومن الأسباب التي تجعل الراوي كلي المعرفة راويا سيئا أن «الراوي الذي يعرف كل شيء هو راو يكشف الكاتب، ويسقط المسافة الضرورية، التي على الكاتب أن يقيمها بينه كشخص له أفكاره وأحاسيسه وذاتيته، وبينه كفنان قادر على أن يصور شخصياته بما يخص هويتها، ويميزها بحقيقتها واختلافها عنه من جهة، وعن بعضها من جهة ثانية، فينظم زمن القصة، ويبنيه وفق ضرورات اتساقه مع المكان الذي تعيش فيه الشخصيات، أو المحيط الاجتماعي الذي ينسج علاقاتها فيما بينها» [48].

وراوي القصة في أدب الأطفال - على الأغلب - راو كلي المعرفة بسبب خصوصية المتلقي - الطفل - إذ يحتاج إلى شرح وتفسير وتعليق، لأنه لا يدرك المقصود إلا من خلال تدخل الراوي في كثير من الأحيان، لذلك فمن الأنسب للراوي أن يكون بسيطا في تعامله معه، وفي أساليب سرده، وقد يلجأ الراوي إلى أساليب ترغب المتلقي في قصته، كأن يبدأ بقوالب حكائية: كان يا ما كان، في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، أو يستعمل أسلوب التشويق في بداية القصة عن طريق محاولة إدخال الأطفال في

جـو القصة كما كان يفعل كامل كيلاني في بداية بعض قصصه: «أتعرفون بلاد الصين أيها الأطفال الأعزاء؟ لعلكم سمعتم باسمها، وما أظنكم قد سافرتم إليها مرة واحدة في حياتكم، فهي بلاد بعيدة جدا، وأنا أحب أن أقص عليكم شيئا مما حدث في تلك البلاد البعيدة» (49) بعد ذلك يبدأ سرد قصة علاء الدين.

ويلجأ الراوي - أحيانا - للتواصل مع الطفل، حيث نجده يخاطبه في متن القصة: «وكادت تلدغها لولا أن لافظا أسرع فطردها وهي تهم بلسع جبينها. أراك تسألني - أيها الطفل العزيز - أي حشرات، هذه الحشرات التي كان يحويها ذلك الصندوق؟ فاعلم - حفظك الله - أن هذه الحشرات التي تصفها لك الأسطورة: هي أسرة الشقاء» (50)، ولعل هذه الأساليب السردية كانت نتيجة للتأثر بالعقلية الشفاهية التي سادت عملية إنتاج الحكايات الشعبية، ومازالت تتحكم بالنص المكتوب، كالأمثلة التي ذكرت سابقا، فالكثير من هذه المظاهر الشفاهية مازال يمارس في الإنتاج المقدم للأطفال.

ويعمل الراوي على تلخيص قصته وبيان مغزاها في نهاية الحكاية: «وهكذا عرفت بنت الوزير كيف تجلب السعادة لها ولأختها وأبيها وبنات جنسها وذويها، بعد أن فتنت زوجها بما أبدعته من قصص سامر، وحديث باهر، أسلمته إلى عالم السعادة والهناء والبهجة والبهاء، لا كما أسلمت الغزالة صاحبها الأسد إلى عالم الموت والفناء، بعد أن قذفت به إلى قرار الماء» (51). وإن كان أن يلجأ للتلميح لا للتصريح، أي أن يعتمد الأسلوب التصويري لا التقريري هذا من جانب، ومن جانب آخر، لأن خاتمة القصة كانت قد أشارت بوضوح إلى ما فعلته شهرزاد مع شهريار، وكيف عملت على إنقاذ نفسها وبنات جنسها من الملك: «وهكذا كانت شهرزاد تعمد - كل ليلة - إلى قطع حديثها في مواقف جذابة من قصصها لترغمه على الإبقاء على حياتها، ومازالت تنقل الملك من فتنة إلى فتنة، في أسلوب قصصي رائع حتى انقضى على زواجهما ألف ليلة وليلة، وكانت قد أنجبت منه في أثنائها ولدين، واستولت على إعجابه، وثقته بما آتاها الله من أصالة حكمة، ورجاحة عقل، وصدق ووفاء، فلم يطق فراقها، وعاش معها أسعد عيشة» (52).

والملاحظ أن الكاتب إذا تكلم داخل الرواية في أدب الكبار، كان كلامه تدخــلا في عالم ليس عالمه، وهذا التدخل يخرج القارئ من عالم الراوي ويرده إلى عالم الكاتب، ومن ثم يضر هذا التدخل - غالبا - بالرواية [53]، بينمــا لا يضر تدخل الكاتب في أدب الأطفال بعالم القصة أو الحكاية - غالبا - للاعتبارات التربوية والتشــويقية التي ذكرت سابقا، لكن بشرط ألا يكون هذا التدخل شاملا في القصة، من حيث مضمونها، وبناؤها، فلا ضير أن يتدخل لاعتبارات خاصة - شرحا وتعليقا - لكن ليس عن طريق فرض آرائه على الشــخصيات وإنطاقها بما فوق مســتواها، لأن الأصل أن تتكلم الشــخصيات بلسانها، لا بلسان الكاتب، وأن تتكلم وفق ثقافتها، بحيث لا تكون «الشــخصيات بوقا ينقل ما يلقــي إليه المؤلف من الكلام، فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه على لسان هذه الشخصيات الببغاوية، من الأفضل أن يبقى للشــخصيات كيانها المستقل، وأن تظل حية في حركاتها وســكناتها، وأن يحس القارئ من أعمالها حرارة هذه الحياة، ويتعرف من مقالها على ما تتميز به من شــمائل وحقائق، فلا تتكلم هذه الشخصيات إلا بالأســلوب الطبيعي الذي يلائم نفســيتها، ولا تعمل إلا وفق الحوادث على منهجها المرسوم لها» [54].

وفي بعض الأحيان يحاول كاتب أن يوصل فكرة للطفل مثل: أن الجميع عليهــم أن يعملوا ليأكلوا، كما في قصــة «الديك يجد عملا». ولكنه ينطق الشــخصيات بكلام لا يتناســب مع المراد: «قال الديك متســائلا بفضول ولهفــة: ماذا سأشــتغل فأنــا كما تعلــم لا أجيد ســوى الصياح؟ ضحك الرجل وقال: العلماء لم يخترعوا الســاعات بعد، وســينجحون في صنعها في المســتقبل، وعملك ســيكون أن توقظني بصياحك كل يوم في الصباح الباكر» [55] فجملة: العلماء لم يخترعوا الساعات، لا داعي لها، وقد تكون مســوغة لو كانت القصة تتحدث عن الخيال العلمي، في زمن ســابق على اختراع الساعات، فكيف سيتفاعل الطفل مع هذه القصة، وهو يتعامل مع الساعات في كل أوقاته، حتى يده لا تخلو من الساعة على الأغلب؟

ويتحدث الراوي - أحيانا - على لسان الشخصيات في القصة بأفكار رمزية لا يســتطيع الطفل أن يدركها، وأن يتعامل معها: «اقتربت غيمة من

القمــر وغطته، فاختفى واختفت صورته في الماء. ابتســم التمســاح ظانا أنه أكل القمر. توقف التمســاح عن شرب الماء، لأنه لم يعد يحس بالجوع، خرجت التماســيح من الماء وهي تنظر إلى الســماء باحثة عن القمر، فلم تجــده، لأنه اختفــى وراء الغيمة، لكن التمســاح الصغير بدأ يضحك لأنه وحده يعرف أين اختفى القمر» [56].

وقد يجعل الراوي - الكاتب - الشخصيات تتصرف بما لا يتناسب مع مســتواها الإدراكي كقصة «الحلال والحرام»، التي يروي فيها - طفل في الثامنة من عمره - قصته، فقد كســب مبلغا من المال عن طريق الرهان - عشــرة قروش - فوضعها في جيبه مع عشرة قروش أخرى كانت بحوزته، ثم ذهب لحضور مباراة لزملائه، فقدهما ولكنه فرح بذلك:

> «وسيطرت علي فكرة شعرت لها بالارتياح الشديد، لقد ارتكبت الخطأ الكبيــر بقبولي التحدي، ورضاي بالحصول على العشــرة قروش من زميلي، إنها حرام، وها هو الحرام قد أخذ الحلال في طريقه، وضاعت القطعتان معا، في هذه اللحظــة التي خطر ببالي ذلك أحسســت بالرضا وغمرني فرح داخلي، لن أدخل البيت بفلوس حرام أبدا» [57].

يســمح الحكي بتعدد الرواة في الرواية - القصة - الواحدة فيروي كل واحد منهم ما يعرف، أي جزءا من مادة الرواية، ويكون هناك راوٍ رئيســي يقدم إطار الرواية [58] كقصة «عفاريت اللصوص»، فهناك راو رئيسي يقدم إطــار الحكاية: «كان حمار الزارع نشــيطا، لا يتعب من العمل، ولا يعصي لســيده الزارع أمرا» [59]، كما يوجد عدد من الرواة يختص كل واحد منهم بسرد قصته: الحمار يسرد قصته، وكذلك الكلب، والديك، والقط.

الكلب يســرد قصته «لقد كرهني ســيدي، لأنني كبــرت وعجزت عن خدمته وقد ســمعته أمس يحــدث أحد أصدقائه بأنه عــازم على قتلي، فهربت منه» [60].

والقط يســرد قصته: «لقد كبرت سني... وعجزت يا صديقي عن صيد الفيران. فكرهتني ســيدتي، وملت بقائي... وعزمت على أن تتخلص مني، وتلقيني في البحر، فهربت منها» [61].

والديك كذلك: «ماذا أصنع يا صديقي العزيز؟ لقد كنت في هذا الصباح مبتهجا أشد الابتهاج» [62] فكل راو يعرف القارئ على قصته الثانوية التي تشكل عند التحامها مع القصص الأخرى القصة الرئيسية. ومن أمثلة هذا النمط - أيضا - قصة «أسرة السناجيب» لكامل كيلاني.

تختلف علاقة الكاتب بالقارئ في الكتابات الروائية، والقصصية: التقليدية وغير التقليدية، ففي الكتابات التقليدية تكون علاقة الكاتب بالقارئ علاقة «بسيطة تتشكل من طرفين اثنين: أحدهما الكاتب، وهو الذي يملي رأيه، وهو الذي يُعلم ويَعلم معا، وأحدهما الآخر وهو القارئ الذي يتلقى النص الروائي جاهزا، كاملا، محبوكا، مصنعا، مرتبا، بحيث ليس عليه هو إلا أن يقرأ، ويتمتع بما يقرأ... فدوره كان، إذن، استهلاكا محضا» [63]. وينطبق هذا على أدب الأطفال.

أما في الكتابات غير التقليدية «فإن دور القارئ يغتدي مركزيا، ذلك أن النص الذي يقدم ليس كاملا ولا جاهزا، ولا مصنعا، ولكنه نص غير محبوك... وينتظر من قارئه أن يبذل فيه جهدا يكمل بناءه... فدور القارئ في مثل هذا الحال كأنه بنائي، لا استهلاكي، فكأنه وهو يقرأ يتناص مع المؤلف فيحاول مواكبته بإكمال بناء النص المقروء» [64].

وأخيرا، يلاحظ أن طبيعة العلاقة بين الكاتب المربي والقارئ - الطفل - هي علاقة باتجاه واحد، تنطلق من الكاتب وتنتهي عند الطفل عبر رؤية وعظية تمثل سلطة الراوي على المسرود له، فالكلمة السلطوية سواء كانت دينية أو سياسية، أو أخلاقية، أو كانت كلمة الأب، أو كلمة الأكبر سنا، أو كلمة المعلمين «تقتضي منا الاعتراف والاستيعاب فهي مفروضة علينا بغض النظر عن درجة اقناعيتها الداخلية بالنسبة لنا، إذ نجدها مسبقا متحدة بممثل سلطة ما» [65].

وكما هو معلوم فإن الراوي - في أدب الأطفال - يبذل قصارى جهده كواعظ ومعلم، ويستغل كل الوسائل المتاحة لتصل المعلومة للطفل الملقن، وهذا يدفع الراوي إلى حشد المزيد من أشكال الرواية المبسطة داخل النص الواحد، كي يضمن أن الرسالة قد وصلت. فالراوي مسيطر على عملية السرد لغايات وعظية إرشادية تعليمية، وهو يمارس هذه السلطة حتى يبقى المتلقي خاضعا لسلطته.

4

المعطيات السيكولوجية للأبنية السردية

يتناول هذا الفصل المعطيات [1] السيكولوجية للحكاية الموجهة للأطفال، أي القضايا والعناصر والأحوال النفسية التي تتعلق بالرسالة من حيث أهميتها، وهدفها، وأثرها في المتلقي - الطفل - وفئاته العمرية، والقصص التي تتناسب مع كل مرحلة، والأديب ودوره في بناء القصة المناسبة للمتلقي، لأن العمل الأدبي يقوم على هذه العناصر الرئيسية: المبدع، والنص، والمتلقي.

أهمية الرسالة

من الأجدر في البداية السؤال عن الخصائص المميزة للأطفال، ما الذي يجعل الأطفال مختلفين عن الكبار؟ إن الذي يجعلهم مختلفين عن الكبار بالتحديد

«قد يجد الطفل في بعض القصص طريقة لحل بعض مشكلاته النفسية، أو مناقشة بعض الأنماط السلوكية التي لا يجرؤ على مناقشتها مع أسرته أو معلميه»

المؤلف

هو «أنهم ما زالوا في طريق النمو، وفي الوقت الذي ينمو فيه الطفل فإنه يحاول أن يسيطر على عالمين: أحدهما خارجي يتسع بصورة مستمرة، والآخر داخلي مليء بالعواطف المضطربة في أغلب الأحيان، وفي كلا هذين العالمين توجد خبرات وتساؤلات يجب الوصول إلى كنهها، من أمثال لماذا يسقط المطر؟ ولماذا نبكي؟ وحين يصل الطفل إلى معرفة الإجابة عن هذه الأسئلة فإنه يحصل على قوة إضافية بسبب ذلك» (2).

والأدب الموجه للأطفال يمكن أن يكون مفيدا جدا في مساعدة الطفل على مواجهة المشكلات التي تواجهه في حياته سواء كانت هذه المشكلات تتعلق بالمتطلبات الخارجية مثل علاقته بمدير مدرسته أو أقرانه، أو تتعلق بمتطلبات داخلية يجب عليه أن يتعلم كيف يحققها (3).

يتوقع من الأدب المقدم للأطفال أن يقدم لهم المعرفة القيمة، ولكن حتى يتم ضمان تحقيق هذه الغاية فإن هناك حاجة إلى اختيار أدب يشعر الطفل أن «ما يقوم بقراءته له أهمية بالنسبة له، وإذا استطاع عن طريق القراءة أن يحقق السيطرة التامة على عمل يريد أن يقوم به، أو معرفة حقيقة يُسر عند معرفته لها، أو فهم مشاعر معينة سببت له قلقا، فعند ذلك تكون رسالة الأدب قد تحققت، وأنه ربح المعرفة، والفهم اللذين يملكهما الكاتب، ولكي نضمن أن الطفل يستخدم الأدب بصورة سيكولوجية على اعتبار أنه أداة نافعة، فإن الكتب الأولى التي يقوم بقراءتها تمثل بالنسبة له أهمية بالغة» (4).

وتؤدي القصة - النثرية والشعرية - دورا كبيرا ومهما في تنشئة الأطفال تنشئة نفسية سليمة، فقد تكون متنفسا لطاقاتهم المتفتحة، وتدريبا لخيالهم، وعن طريقها تتفتح عواطفهم وانفعالاتهم المبكرة، كالفرح، والحزن، والخوف، والقلق، وهي العواطف والانفعالات نفسها التي يعاينها في لعبه، وتدرب القصة الطفل على نوع من الصلات الاجتماعية، فتكون جسرا بينه وبين الآخرين، وتقدم له قاموسا لغويا (5).

وقد حرص بعض الأدباء على إبقاء هذا الجسر بين الطفل ومجتمعه، ومنهم الشاعر التيجاني، حيث كتب قصيدة عنوانها: «ملاحن فيها الهوى والألم» يتحدث فيها عن أيام الطفولة وآمالها وأحلامها، ويهديها لصديق له نزح إلى مصر يذكره بتلك الأيام حتى لا ينساها:

أمسترجع أنا بعد الشباب سنين الصبا وأذكار الذمم
أرواح في صبية وادعين سواسية كصغار النعم
وأغدو على البكر المشرقات إليك وفي الحالك المدلهم
بجانحة الفجر فوق الوهاد وغاربة الشمس بين القمم (6)

وعند الحديث عن أدب الأطفال - أي النص المقدم لهم - تجدر الإشارة إلى أنه يتميز بالبساطة والسهولة، ولكنه لا يعد تصغيرا لأدب الكبار، لأن لأدب الأطفال خصائصه المتميزة التي تسبغها طبيعة الأطفال أنفسهم، فالطفل ليس مجرد رجل صغير، إنه كائن فريد في ذاته له طرق تفكير وله انفعالات وميول خاصة به، فليس للأطفال صفات عقلية، وعاطفية، وحسية، وخيالية بصورة مصغرة أو قليلة، بل لهم صفاتهم ولكنها تزول أو تنمحي عندما يشب أولئك الأطفال، لذا فإن النص الأدبي المقدم لهم يجب أن يراعي حاجات الطفولة، ومراحلها المختلفة، بل وخصائص كل مرحلة فرعية (7).

ويفضل عند تقديم القصة للأطفال «تجنب الموضوعات التي تكون أحداثها معقدة ومتداخلة والوصف مسيطرا عليها، الأمر الذي يفتت إيقاع وتتابع الأحداث، وكذلك تجنب التحليلات النفسية الدقيقة، والتشاؤم القاتم أو العكسي أيضا، وهو التفاؤل المفرط والساذج لمن يجهل الشر، أو يخشى أن يقدمه، أما من ناحية الشكل فليس من شك في أن الأسلوب البسيط المنطلق الغني بالصورة الموحية، والمليء بالحوار، هو الذي يلائم الطفل» (8).

وهناك موضوعات تثير بحد ذاتها الكثير من القلق، وبعضها غير ملائم للطفل كقصص الأشباح - على سبيل المثال - التي تعالج المخاوف العامة التي يسببها الظلام، خصوصا عندما تروى بمبالغة حية جدا إلى الحد الذي تزيد فيه من هذه المخاوف بدلا من المساعدة في التغلب عليها (9).

ليس الهدف من القصة تسلية الأطفال وتوسيع خيالهم فقط « بل يجب ألا تكون القصص مجرد قطع من الخيال التي تستعمل لتزجية ساعة من وقت الفراغ. وقد استعمل القصص - منذ بدء الجنس البشري - الكهنة والشعراء البطوليون، ورجال الطب، وسائل سحرية للشفاء والتعليم، ووسائط لمواجهة المشكلات التي لا يمكن حلها، والحقائق التي لا يمكن تحملها» (10).

كمـــا لا تكون غايـــة القصة الموجهـــة للأطفال إذكاء الخيـــال عندهم فحسب، بل تتعدى ذلك إلى «تزويدهم بالمعلومات العلمية والنظم السياسية والتقاليد الاجتماعية، والعواطف الدينية والوطنية، وإلى توســـيع قاموس اللغـــة عندهـــم، ومدهم بعـــادة التفكير المنظـــم، ووصلهم بركـــب الثقافة والحضارة من حولهم في إطار مشـــوق ممتع، وأســـلوب ســـهل جميل، لأن أدب الأطفال الصحيح وسيلة من وسائل التعليم والمشاركة والتسلية» [11].

تلعب القصة دورا مهما في تنشئة الأطفال، وفي إكسابهم كثيرا من المعارف والعادات الســـلوكية المرغوبـــة «ولا يضير الطفل، أو يقلـــل من طبيعة الأنواع الأدبية الموجهة له، أنها تقوم في أساسها على ركيزة روحية – دينية وأخلاقية – وبأســـلوب تهذيبي فيه التثقيف، والتعليم والتسلية، والحكمة، والرمز الذي يخاطـــب الصغار والكبار معا، ومع ذلك فالأهداف الأخلاقية في أدب الطفل لا تقلل من قيمته الفنية كنوع أدبي، وما من شك أن البشرية جميعا تستهدف في غايتها بناء الطفولة على أساس روحي ومادي متلازمين» [12].

ويلاحظ تركيـــز الكبار على اختيار الكتـــب الإخبارية للأطفال، لأنهم يرونهـــا أكثـــر أهمية لهم إذ توفر لهم المعرفة التي ســـوف تســـاعدهم في النجاح في حياتهم المستقبلية، ناسين أن حب الاستطلاع الذي يميز الطفل، ورغبته في التعرف على الأمور وفهمها تجعله يلتفت إلى كل مصادر المعرفة المتعلقة بالأشـــياء التي تثير اهتمامه. ثم إن كتب الخيال تقدم أيضا الزاد للعقل الإنســـاني، وتزوده بسعة الأفق والإدراك، وكذلك الجمال، والنمو لا يأتي إلا من خلال الاحتكاك بمن هو أكبر وأعظم من الذات نفســـها [13]، ومن هنا فإن فوائد النص الأدبي للطفل تتعدى ما يقدمه النص الإخباري.

تشـــبع القصة احتياجات الأطفال ومنها النفسية، ويمكن تلخيص هذه الاحتياجات التي تشبعها بما يلي [14]:

أولا: الحاجـــة إلى المعرفة، والمعلومـــات، والتعرف على العالم المحيط من أهم احتياجـــات الطفولة، فالقصة توفر للطفل أســـلوبا للمعرفة بطريقة غير مباشـــرة، لأن الطفل يضيق بالمعرفـــة المفروضة عليه بطريقة مباشـــرة. فقصة «ســـلمى في أرض عمان» [15]، تقـــدم للأطفال معلومات –

بطريقة غير مباشرة - عن «المها» العربية في أرض عمان، وبرنامج أرض عمان للحفاظ على البيئة، وتأمين سلامة الحيوانات البرية من الانقراض. وجاءت القصة على لسان سلمى وهي بقرة «المها». ومن هذا النمط قصة نجم التي تبين للأطفال أهمية معرفة النجوم في الاهتداء بها إلى الطريق خصوصا في الصحراء بأسلوب قصصي غير مباشر. وتبرز قصة معركة أنوال [16] للأطفال دور عبد الكريم الخطابي وابنه محمد في الثورة المغربية.

ويهدف النص الأدبي إلى زيادة معلومات القارئ - الطفل - ومعارفه، ويفتح عينيه على الحياة، ولكن هذا لا يسوغ للكاتب المبدع أن يحول نصه إلى درس في العلوم أو التاريخ أو الجغرافيا، بحيث تحشر فيه المعلومات، وتلقن من خلاله تلقينا، والأصل أن تأتي المعرفة بشكل بعيد عن التقريرية، تنساب داخل النص انسيابا دون التنازل عن العنصر الجمالي والمتعة النفسية [17].

ثانيا: اكتساب عادات ومهارات الحياة اليومية. فتظهر العادات السلوكية للجماعة وآدابها وأسلوبها في الحياة، وتقدم لهم القدوة الصالحة بطريقة غير مباشرة، من ذلك قصة «زرعوا فأكلنا» [18]، التي تحكي قصة شيخ كبير في السن يعمل في حقله، فيراه الملك ويطلب منه التوقف عن العمل، لكبر سنه، مقابل أن يعطيه المال الكافي لعيشه، فيرفض التوقف عن العمل - بأدب - قائلا: لقد غرسوا فأكلنا ونغرس وهم يأكلون. فالقصة مثال للقدوة الصالحة. أما قصة «الحصان الوحيد»، فتسعى لإكساب الأطفال عادات سلوكية مرغوبا فيها في المجتمع: وهي أن في الاتحاد قوة، وفي التفرق ضعفا: «وفجأة اكتشف أنه حزين لأنه يعيش وحيدا، ووجد نفسه يركض بأقصى سرعة مبتعدا عن الحقل، عائدا إلى رفاقه الأحصنة، متلهفا على مرحهم وضجيجهم» [19].

ثالثا: تنمي القصة عند الأطفال أيضا الحاجة إلى اكتساب القيم الخلقية والدينية للجماعة، حتى يكون الطفل سعيدا في علاقته مع الله سبحانه وتعالى وعلاقته مع الآخرين، وتحويل القيم الخلقية والدينية إلى مقومات سلوكية. وتنبع أهمية القصة في أنها تغرس القيم في نفوس

الأطفال: بالاقتداء اللاشعوري بأبطال القصة التي استحوذت على انتباههم وإعجابهم، فعن طريق القصة يكتسب الطفل الكثير من القيم الخلقية مثل: تحمل المسؤولية الاجتماعية، والنقد الذاتي، والفضائل الدينية كالصدق، والأمانة، ومساعدة المحتاجين، فقصة «كفا أمي» [20] نموذج للقصة التي تسعى لغرس بر الوالدين في نفوس الأطفال، من أجل أن يقتدوا لا شعوريا بالبطل الذي يقدر دور أمه من خلال إبراز ما تقوم به من أعمال في البيت – له ولإخوانه – إذ تربي وتعلم، وعلى الرغم من هذه المشاغل لا تنسى أن تغمرهم بالحنان والعطف.

وتغرس قصة «بركة الصدق» قيمة خلقية في نفوس الأطفال، فتبين لهم أن الصدق منجاة: «ما هذا؟! أمنتك على حياتي وأنت تدلهما على مكاني».

- «أنا لا أقول إلا الصدق ولا أكذب أبدا، وقد نجاك الله ببركة الصدق» [21].

وكذلك تعريف الطفل بحقوقه وحقوق أمته، خصوصا في صراعه مع العدو، فالأطفال هم رجال المستقبل، ويجب أن يرتبطوا بقضايا أمتهم، خصوصا ما يتعلق باحتلال الأرض، والدفاع عنها، ووجوب المقاومة، والحفاظ على حقوق الأمة، يقول محمد الظاهر في قصة لينا النابلسي:

وتحلم بالوطن الأجمل

بغزة والقدس والكرمل

وذات صباح أفاقت فلم

تجد في البلاد سوى الغاصبين

فمزقها يا صغار الألم

وراحت تصيح بصوت حزين

بلادي تداس وشعبي يهان

ولا يقبل الظلم إلا الجبان [22]

رابعا: تغرس القصة في نفوس الأطفال أهمية الإنجاز وتقدير قيمة العمل، فعدم إشباع هذه الحاجة يضر بمفهوم الطفل عن ذاته وعن الآخرين، فالقصص بموضوعاتها وإنجازات أبطالها قد تكون عاملا مهما في تنمية القدرة على زيادة ثقة الطفل في قدرته على الإنجاز في نفسه،

وتحمله للمسؤولية، فقصة: «النملة الزاهدة» تبين للأطفال قيمة العمل من خلال حكاية النملة التي تكاسلت عن جمع الحبوب صيفا فعانت في الشتاء، ولم تجد من يساعدها، بينما كان النمل الذي عمل صيفا ينعم بالراحة في الشتاء [23]:

سعي الفتى في عيشه عبادة	وقائد يهديه للسعادة
لأن بالسعي يقوم الكون	والله للساعين نعم العون
كانت بأرض نملة تنبالة	لم تسل يوما لذة البطالة
فخرجت إلى التماس القوت	وجعلت تطوف بالبيوت
فصاحت الجارات: يا للعار	لم تترك النملة للصرصار!
متى رضينا هذي الحال؟	متى مددنا الكف للسؤال؟!

وتبرز قصة «البلبل»، دور طائر البلبل في الحياة، حيث يعمل على الترويح عن الملك بالغناء والنشيد من جانب، وتقديم المعلومات - عن شعبه - التي تساعده كي يحكم بين الناس بالعدل من جانب آخر: «وأن أقف فوق هذا الغصن قرب نافذتك، وأسمعك الألحان التي تسر خاطرك، وتبعثك على التفكير في الحسنات.. سوف أغنيك أغاني السعداء، وصيحات التاعسين المعذبين، وسوف أنشدكَ الأناشيد التي تجلو لك الخير والشر... سوف أتنقل بين مأوى الصياد وكوخ الفلاح، ومساكن الذين يعيشون بعيدين منك ومن بلاطك، وأكون فيها عينك وأذنك، فترى وتسمع ما يجب عليك أن تراه وتسمعه من أحوال رعيتك» [24] تسعى هذه القصة لغرس أهمية العمل في الحياة، وذلك بطريقة غير مباشرة. كما تسعى إلى أن يكون الطفل فاعلا في الحياة وله دور فيها. وتدعو قصة: «ضياء وشمس الضحى» [25] لتنمية ثقة الأطفال في قدرتهم على العمل، وتحمل المسؤولية إذ كانت شمس الضحى سيئة الطباع متكبرة وكسولة، لكنها بالعمل والتدرب تحولت إلى فتاة أخرى، عرفت بعد ذلك كيف تتعامل مع الآخرين باحترام وأدب، واكتسبت مهنة - حيث أصبحت مطرزة - وغدت أشهر مطرزة في البلاد. أما قصة «انتصار الحق» [26] فتبرز مجموعة من الأفكار: أهمية الصداقة، وحب العمل، وقدرة الأطفال على اكتشاف الحقيقة، والمساعدة في معرفة المجرمين.

خامسا: تشبع القصص حاجة الأطفال إلى تنمية القدرات العقلية والعادات الفكرية المطلوبة. فالتفكير العلمي، وحل المشكلات بطريقة إبداعية يمثلان احتياجا ضروريا لطفل اليوم، ومن الممكن لقصص مثل قصص الألغاز، والبطولات أن تنمي عند الطفل القدرة على التفكير العلمي لحل المشكلات، والاعتماد على الذات في التخطيط للحل وتنفيذه. فمثلا قصة «وادي الأفاعي» [27] تشبع حاجة الطفل إلى التفكير في حل المشكلات بطريقة إبداعية. فعندما يقرأ الطفل عن كيفية اهتداء السندباد إلى الخروج من الجزيرة، والطريقة التي اتبعها التجار لإخراج الماس من الوادي، يعرف - عندئذ - أهمية التفكير العلمي ودوره في حل المشكلات التي تواجهه. أما قصة «اللؤلؤة السوداء» [28] فتحكي قصة غطاس يفكر كيف يصل إلى اللؤلؤة السوداء التي وقعت من الأميرة في أعماق المحيط، ويتدرب على الدفاع عن نفسه، وطريقة القضاء على الأخطبوط، وذلك بمهاجمة رأسه بدلا من مهاجمة أذرعه الكثيرة.

سادسا: الحاجة إلى التنفيس عن النزعات المكبوتة من الحاجات الهامة التي تشبعها القصص، إذ يولد الطفل وهو مزود بكثير من النزعات والرغبات التي يريد إشباعها، ولكنه لا يستطيع أن يشبعها بسبب تناقضها، أو تنافرها مع عادات المجتمع وقيمه، فيضطر الطفل إلى كبتها أو تعديلها، الأمر الذي يؤدي إلى معاناته من بعض الضغوط النفسية، التي قد تشكل خطرا على صحته النفسية.

وتنتقد جاكلين ساندرز تعامل بعض الكتاب مع الأطفال، لأن عندهم «ميلا خطيرا للتبسيط الزائد عن الحد وتجنب الموضوعات غير الميسرة أو الصعبة. ويتأتى هذا في أغلب الأحيان من التأكيد المفرط على صغر حجم الأطفال وافتقارهم للقدرة من دون التأكيد الكافي على نموهم وتزايد قدراتهم. إن هذا الميل قد يلغي أو يعكس الجوهر الحقيقي لقيمة أدب الأطفال، إذ إنه قد يعود على حذف الأمور التي هي في غاية الأهمية من هذا الأدب. وبدلا من أن يكون أدب الأطفال سلما للوصول إلى معرفة عالم النضوج، ومرشدا للسيطرة على ذلك العالم فإن مثل هذه الميول إذا سادت فإنها تؤكد الفوارق بين الأطفال والكبار وتزيد من شعور الأطفال أن الكبار يرغبون في إخفاء وحجب المعرفة عنهم بدلا من نقلها إليهم» [29].

قد يجد الطفل في بعض القصص طريقة لحل بعض مشكلاته النفسية، أو مناقشة بعض الأنماط السلوكية التي قد لا يجرؤ على مناقشتها مع أسرته أو معلميه، فتأتي القصة لتخفيف حدة التوتر ومستوى القلق الذي قد يعاني منه الطفل والتنفيس عن تلك الرغبات المكبوتة. لا سيما في مرحلة الطفولة المتأخرة، وهي المرحلة المصاحبة لفترة المراهقة، إذ تعتري المراهق أزمات نفسية «نظرا، لأن الغريزة الجنسية لا تجد الإشباع المشروع عن طريق الزواج، لتأخر الاستقلال الاقتصادي عن سن النضج الجنسي، بالإضافة إلى ما يحيط بالجنس منذ الصغر من الغموض والخوف والإشعار بالخطيئة والقذارة والجرم. أو ما يحيط به من الحجب التي تجعله بعيدا عن أي مناقشة، بحيث إن الطفل يدخل فترة المراهقة بمعلومات ناقصة، بالإضافة إلى عمليات الكبت» [30] من أجل ذلك قد يلجأ الطفل إلى الإسراف بأحلام اليقظة، حيث يحلم بزوجة جميلة ومستقبل مادي سعيد، أو يحلم بالتخلص من سلطة المدرسة أو البيت، ونتيجة لذلك قد يقبل الأطفال على القصص التي تتحدث عن الحب والزواج، وخصوصا في بعض القصص الشعبية، كقصة «الشاطر محظوظ»، التي تحكي قصة فتى يسمع بأوصاف أميرة جميلة فيسعى للزواج بها، ويقوم بمغامرات عديدة حتى يصل إليها ويتزوجها. والملاحظ على أدب الأطفال العربي أنه أدب ملتزم - تربوي - لذلك لا توجد فيه الألفاظ الجنسية، ومن ثم فإن وجود قصص جنسية أمر متعذر.

سابعا: الحاجة إلى الترفيه واللعب، فمن حق الطفل أن يقضي بعض الوقت في قراءة قصة مسلية، تخفف عنه ضغوط عالم الواقع، وتسعى به إلى عالم خيالي تتحقق فيه رغبات أبطال القصة ومطالبهم بطريقة لا توجد في عالم الواقع «فالقصة عند الطفل تبدو كأنما هي لون من ألوان اللهو التي لا يمل تكرارها من ناحية - كما لا يمل تكرار لعبة ما - والتي تهدهد أعصابه فتكون جسره إلى عالم النوم حيث تختلط بأحلامه. وتقوم القصة أحيانا لدى الطفل بالدور الذي تقوم به وسائل اللهو الأخرى» [31]. وقد تكون هذه الحاجة مشبعة في معظم قصص الأطفال، لأن الكثير من قصص الأطفال تسعى لإيصال أفكار وقيم لهم، بالإضافة للتسلية، ومن

هـــذه القصص «قصة القنفذ» [32] الذي يرقص، ويعلم الحيوانات الرقص، ويحـــاول الـــدب تعلم الرقص خلســـة، فيراه الأرنب فيهرب هـــو والقنفذ، وتنتهي القصة نهاية مضحكة.

وقصـــة: «الشـــاطر كاك» [33]: تحكي قصة عيد ميـــلاد الديك، حيث يحضر الأصدقاء الهدايا له، وتختم القصة بنشيد، يردده أصدقاء الديك.

وعنـــد الحديث عن المعطيات الســـيكولوجية لقصص الأطفال فإن من الأنســـب طرح الســـؤال التالي: هل تناسب القصص الشـــعبية والخرافية الأطفال؟ وما أهميتها بالنسبة لهم؟

انقســـم علمـــاء النفس والنقاد حـــول هذه القضية بـــين مؤيد ومعارض. فالذين عارضوا [34] طرح هذه القصص على الأطفال رأوا فيها «مادة ســـيئة للأطفال، مملوءة بالأحداث المفزعة، والشـــخصيات المرعبة، التي تهدد أمنهم الداخلي، وتشـــعرهم بعدم الاطمئنان إلى هذا العالم، إذ يتربص الذئب لذات الرداء الأحمر، ويقسو الساحر على علاء الدين، ويحاول الغول أن يأكل جاك، ويســـجن أخو علي بابا في المغارة، لأنه نســـي عبارة افتح يا سمســـم، ويقتله اللصوص. ثـــم يصدقون هذه الخزعبلات حين نلقيها في آذانهم. ما جدواها وهـــم يكذبونها، ويرونها مختلفة لم تحدث ولن تحدث؟ إن الكثير منها بالذات - الفبيولات [*] - مليئة بالوعظ والإرشـــاد، وهي أمور لا يتقبلها طفل اليوم، وينفر منها ويضيق بمغزاها، ويراها تربوية أكثر مما يجب، وأكثر مما يحتمل. إنها لا تقنعه، لأنها لا تريد له أن يستخدم عقله في الحكم على الأشياء» [35].

بـــل رأوا أن القصـــص الخرافية ضارة في مجملهـــا، لأنها بعيدة عن الواقـــع، يمثل فيها الأبطـــال أدوارا خارقة للطبيعة الإنســـانية، فالبطل منتصـــر في النهاية، لا يعرف الهزيمة، يتحدى الآخرين، ومن ثم فالقصة الخرافية تؤثر على عقل الطفل، ونفسيته وسلوكه، لأنه يحاول أن يقلدها، وسيفاجأ عند ذلك بواقع مختلف، فيصاب بالإحباط، والهزيمة النفسية أحيانـــا، فبدل أن تكون هـــذه القصص مجالا رحبا لســـعة عقل الطفل ودافعا له للتقليد الإيجابي، فإنها تسلك به سبل التعايش السلبي مع واقع الحياة العادية [36].

(*) تعريف لكلمة Fableau، الخرافة الصغيرة، جنس أدبي راج في فرنسا، في حوالي منتصف القرن الثاني عشر حتى الرابع عشر الميلادي، ويطلق عليها أيضا الحكاية الشعبية.

أمـــا الفريق الآخر فقـــد دافع عن تقـــديم الحكاية الخرافية والشـــعبية للأطفال، فيرى هـــذا الفريق أن خلط الأطفال بين الحقيقة والخيال أمر قد يحدث مع الحكاية الشـــعبية ومع غيرها. فقد تكون الحكايات علاجا نفسيا للقارئ أو المســـتمع كما حدث مع الملك شهريار، حيث عالجت شهرزاد عقدته مع النســـاء، وشفته من مرضه النفسي، كما أن الطفل ناقد شديد الحساسية يعبر عن الرضا عن الشيء بالإقبال عليه، ويعبر عن رفضه له بالانصراف عنه [37]. وهذا يعني أن قراءة الأطفال للقصص الشعبية والخرافية دليل قبولها.

تأســـر الحكاية الخرافية الطفل، لأنها «تمثل العالـــم كما يراه مزيجا من الحقيقة والخيال، كما أنها تساعده على تمييز الخبيث من الطيب والحق من الباطل، وتغرس فيه حب الفضيلة، عندما يكون ســـعي الأبطال لتحقيق غاية ســـامية، وكذا بغض الرذيلة، إذا كان أبطالها من الأشـــرار الذين يقدمون له بصورة منفرة وكريهة، وأيضا تفتح شهيته على ما هو غامض وعجيب» [38].

وترى نبيلـــة إبراهيم أن الحكاية الخرافية التـــي «تهدف إلى الوصول بالبطل إلى الحياة الكاملة الجميلة. وتســـتخدم أســـلوبا سحريا في سبيل تحقيق هذا الهدف تعد بلا شك نمطا رومانسيا بين أنماط التعبير الشعبي، حقا إنها تحكي لنا قصة صراع الإنســـان مع نفســـه، لكنه صراع يخلو من المعاناة، ومن الإحساس بالألم، لأن مصير البطل الجميل مقدر له من قبل، إننـــا عندما نفهم مغزى رموز الحكاية الخرافية نحس حقا بالمشـــقة، التي يتحتم على الإنسان أن يعيشها في سبيل تحقيق الشخصية الكاملة» [39].

قد يســـأل من يقرأ قصة علاء الدين والمصباح السحري - مثلا - لماذا كان علاء الدين - بطل القصة - ولدا كســـولا، وليس ذكيا ونشـــيطا؟ لعل ســـبب ذلك يعـــود إلى أن القصة تعالج أحلام اليقظـــة وتريد أن تقول: إن كثيـــرا منا علاء الدين، تقبع في داخلهم الرغبة في أن يحقق لهم العفريت أحلامهم. فهذه القصص تصف رغبات الإنســـان وأمنياته، وليس المقصود منها الدعوة للكسل والخمول [40].

والسؤال الذي يطرح هنا، ما الهدف من الحكاية الخرافية والشعبية وما الرغبة الملحة التي يشـــعر بها الإنســـان ويحققها في ذلك البناء الفني؟ هل تهدف الحكاية إلى زواج البطل - الذي كثيرا ما ينتمي إلى بيئة فقيرة - من

الأميرة؟ أو حصول البطل على الأدوات السحرية من أجل القضاء على القوة الشريرة كما في قصة علاء الدين، وقصة الشاطر محظوظ. الحق أن هذه الأهداف ليست هي الأهداف الوحيدة للحكاية الشعبية والخرافية، فهي تبحث مشكلات إنسانية اجتماعية: الفقر، والغيرة، والخوف، وفقدان الوالدين، وتهدف - أيضا - إلى إبراز الصراع الطبقي، وتعمل على تحقيق حلم الطبقة الشعبية في انتصار الفقير على الغني، والبطل على الأشرار، فالشاطر محظوظ انتصر على الأشرار، وخلص الأميرة منهم، وتزوجها، وعلاء الدين قضى على الساحر، وحصل على المال، وتزوج الأميرة. ويلاحظ أن موضوع الانتقام سائد في الحكايات الشعبية من الساحر، والأشرار، فما فائدة ذلك؟ الفائدة واضحة فالانتقام من الأشرار يسر الأطفال، لأنهم يحبون أن يروا الشرير يمرغ بالتراب ويهان [41].

وتبين الحكاية الشعبية كذلك المفارقة الاجتماعية: الغنى والفقر، فتحكي قصة علي بابا [42] مثلا حكاية أخوين شقيقين أحدهما غني - قاسم - والآخر فقير - علي بابا - وكان قاسم على غناه وثروته - فهو من كبار التجار - لا يعطي أخاه شيئا من المال، وكانت زوجته أقسى منه قلبا، لكن تتغير الصورة، فيعثر علي بابا على الكنز، ويصبح غنيا، ويموت أخوه الغني في الكهف بسبب طمعه، إذ ينسى كلمة السر - افتح يا سمسم - عندما يرى الذهب والمال. وهكذا انتصر الفقير على الغني، ولم يحتفظ الغني بماله، بل خسر حياته أيضا.

وتقوم الحكاية الشعبية بوظيفة أساسية في تأكيد القيم الإيجابية المرغوب فيها من ناحية، والكشف عن القيم الأخلاقية الفاسدة في المجتمع الشعبي من ناحية أخرى، لأنه يؤدي إلى الندم والحسرة، كما حصل مع عبدالله البري الذي كان ينعم بالخيرات التي يقدمها له عبدالله البحري، وعندما كذب قطع عبدالله البحري علاقته معه «أنت تكذب... إن الرجل الذي يكذب لا وفاء له، ولن أصاحبك بعد اليوم... وصاح أولاده: هذا عجيب! هذا رجل يكذب، ما سمعنا طوال عمرنا أن رجلا يكذب... فخجل عبدالله البري أشد الخجل، وعاد به عبدالله البحري إلى البر ولم يخرج إليه بعد ذلك اليوم» [43].

إن قضيـــة نهاية القصة هي مـــن المعطيات الســـيكولوجية التي تتعلق بالحكاية الشـــعبية والخرافية. إذ يلاحظ أن هذه القصص غالبا ما تنتهي بنهايات ســـعيدة [44]، وذلـــك ربما لأنها «تمثل نوعا محـــددا من القصص الشعبي الذي يسعى الشعب عن طريقه إلى خلق تلك الصورة المثالية التي تحقق له الأمل الذي يراوده في أن يصبح الناس في هذا العالم صورة أخرى عن بطله المحبوب، ذلك البطل الذي يتســـم بالبطولة والتفاؤل والإيجابية في سلوكه، ويصور بعد كل هذا قدرة الإنسان على أن يتخطى كل ألم وكل شر، وهذه الصورة يحبها الشعب، ويصورها في حكاياته الخرافية» [45].

والأطفال «حتى عمر الثانية عشـــرة أو الرابعة عشرة غير مستعدين لقبول نهايـــات مأســـاوية، ولا خاتمات كئيبـــة، أو غامضة. في الحكايات الشـــعبية وحكايات الجان، الحق محتوم له النصر، والأطفال من الفئة العمرية المتوسطة لا يزالون غير منفصلين تماما عن عالم حكاية الجان، ويرون أن انتصار العقل والفضيلة في نهاية القصة توكيد لمبادئ الاستقامة أكثر من كونه بيان حقيقة، إلا أنهـــم لم يبلغـــوا حتى الآن المرحلة التي يرغبـــون أو يرغب لهم أن يواجهوا أسوأ احتمالات الواقع، لذا فإنه ليس من الأفكار الرديئة أن تكون نهاية روايتك بهيجة لطيفة بشيء خفيف مريح» [46] من ذلك نهاية قصة علاء الدين: «وصفا الزمن لعلاء الدين بعد أن انتصر على عدويه، وخلص من شرورهما ولم ينقض على هـــذا الحادث عامان حتى مات الإمبراطور، فولي الأمر (تســـلمه) - من بعده - علاء الدين، وزوجته بدر البدور وحكما بين الناس بالعدل» [47]، ونهاية قصـــة علي بابا: «ولم ينـــس علي بابا فضل مرجانة عليـــه، فزوجها ابن أخيه مكافأة لها على معروفها وذكائها، وأصبح الكنز - منذ ذلك اليوم - ملكا لعلي بابا بعد قتل اللصوص، فقســـمه بينه وبينهما بالســـوية وعاشـــوا جميعا طول الحياة وهم على أســـعد حال وأهنا بال» [48]. وخاتمة قصة الشاطر محظوظ: «وعاش محظوظ مع الأميرة في ســـعادة وهناءة، يخدمهما في إخلاص الأتباع الخمسة الأمناء الطيبون» [49].

وينهـــي الكاتب - أحيانا - قصته نهاية ســـعيدة، يصاحبها أغنية حول الحكاية، حتى يرددها الأطفال ويســـتمتعوا بها «الحمام فرحان لأنه خلص من الشبكة، الفار فرحان لأنه ساعد أصحابه، الحمام الأبيض عمل عملا جميلا، الحمام يرقص ويغني ويقول:

أسنان الفار كالمنشار

يا أصحاب يا أصحاب

حيو الفار شكرا شكرا»..[50]

المتلقي وفئاته العمرية

يراعي مؤلف قصص لأطفال - ومن يختار القصص لهم - أن تناسب القصة الفئات العمرية،فكل فئة عمرية لها قصص مختلفة عن الفئات العمرية الأخرى، في حن لا يراعي كاتب الكبار هذه القضية، وهذه أهم الاختلافات بين أدب الكبر وأدب الصغار.

إن عملية التلقي «ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل، إن عملية التلقي تفتح لنا عالما جديدا، وتوسع - من ثم - أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في الوقت نفسه، إننا نرى العالم في ضوء جديد كما لو كنا نراه للمرة الأولى، حتى الأشياء العادية والمألوفة في الحياة تظهر في ضوء جديد في العمل الفني،ومعنى ذلك أن العمل الفني ليس عالما منفصلا عن عالمنا الذاتي» [51].

وبما أن عملية التلقيتمثل مشاركة وجودية بين المتلقي والعمل الأدبي، فإن هناك حاجة ملحة إلى عمل فني يناسب المتلقي الخاص - الطفل - وهذا لا يتم إلا إذا عرف الكتاب مراحل الطفولة وما يناسبها.

يلاحظ من يدرس أدب الأطفال عند قراءته للفئات العمرية ملاحظتين أساسيتين: الأولى: أن ما يتداول من دراسات حول موضوع نمو الأطفال هو ثمرة بحوث علماء النفس والكتاب في بيئات غير البيئة العربية - في البيئة الغربية - وأجريت على أطفال يختلفون عن الأطفال العرب اختلافا كبيرا فينواح منها: البيئات الاجتماعية، والتراث الثقافي الذي يكتسبه الأفراد في المجتمع الغربي، الذي يتميز بتقاليد، وعادات، وديانات، واتجاهات مختلفة [52]. والأخرى: أن علماء النفس لم يتفقوا على تقسيمات موحدة لمراحل النمو، كما لم يتفقوا على بدايات هذه المراحل ونهاياتها، ولا على أسمائها [53].

يمكن إيجاز هذه المراحل الخاصة بالفئات العمرية، وما يناسبها من قصص تتواءم مع معطيات الأطفال النفسية، على النحو التالي: تمثل مرحلة الطفولة المبكرة أولى مراحل الطفولة، وتسمى مرحلة الخيال الإيهامي وهي من 3 إلى 5 سنوات تقريبا، في هذه المرحلة «يكون خيال الطفل حادا، وإن كان محدودا بما في بيئته المحيطة به، وقوة الخيال تجعله يتخيل الكرسي قطارا والعصا حيوانا، والوسادة كائنا حيا. وهذا النوع من خيال التوهم، هو الذي يجعل الطفل في هذه المرحلة يتقبل بشغف القصص والتمثيليات التي تتكلم فيها الحيوانات والطيور ويتحدث فيها الجماد» [54]. ويجب مراعاة الناحية النفسية للأطفال في هذه المرحلة فمن «الخطأ أن نقدم لأطفال هذه المرحلة الحكايات المخيفة والقصص المفزعة، كأن تشتمل على حوادث الغيلان، وقتل الأطفال، أو سجنهم في الظلام دون طعام أو شراب، أو مسخهم إلى أحجار أو حيوانات. وما زالت بعض قصصنا الشعبية تبعث الرعب في قلوب أطفال الخامسة ومن هم أصغر منهم كقصص «أبو رجل مسلوخة»، و«أبونا الغول»، و«جنية البحر»، وغيرها مما أفزعنا في طفولتنا ويفزع الأطفال حتى الآن في أحلامهم ويقظتهم» [55].

ويأتي بعد ذلك، مرحلة الطفولة المتوسطة وتسمى مرحلة الخيال الحر من 6 إلى 8 سنوات تقريبا، يتطلع الطفل - في هذه المرحلة - بخياله إلى عوالم أخرى: تعيش فيها الجنيات، والأقزام، والعمالقة في بلاد السحر، والأعاجيب، وأساطير الشعوب، وقصص ألف ليلة وليلة، والأطفال في هذه المرحلة بحاجة إلى قصص تعطي لهم الأمثلة والقدوة في اختيار الأصدقاء والصفات الخلقية النبيلة، والمبادئ الاجتماعية المحمودة، ويحتاج الأطفال في هذه المرحلة أيضا للمناقشة والحوار مع الكبار «حول ما يقرأون حتى يشعروا بالاهتمام وبالتالي يحسون بالاطمئنان والأمن، ويحتاج طفل هذه المرحلة في علاقته مع الكبار إلى رصيد كبير من الأمن والاطمئنان، والدفء العاطفي حتى لا يحس بفقدان التوازن وهو ينشد الاستقلال عن الكبار» [56].

ثم تأتي مرحلة الطفولة المتأخرة، وتسمى مرحلة المغامرة والبطولة، من سن 9 إلى 12 سنة تقريبا، وهي بحاجة إلى أدب يعالج الأحداث، والمشكلات من وجهات نظر مختلفة، وبحاجة إلى الإرشاد، كيف ينقد

الطفل الآراء المنحرفة، والمغرضة، والمنحازة. ويبدأ الطفل في هذه المرحلة باتخاذ القدوة، والمثل الأعلى من أشخاص آخرين، غير الوالدين، شخصيات القصص مثلا. ويسعى الأطفال لإثبات ذواتهم، ويمعنون في طلب إثباتها، والبحث عن القيم، لذلك فالطفل بحاجة إلى أدب يساعده على عقد صلة بين القراءة والأحداث الجارية [57]. من هذه الناحية فإن القصص التي تناسبه: قصص المغامرات، والرحلات، والشجاعة، والمخاطرة، وقصص الأبطال والمكتشفين «على أن نحرص على أن تتوفر لهذه القصص دوافع شريفة وغايات فاضلة، وأن يخرج منها الطفل بانطباعات صحية سليمة، تحببه في الحق والخير والمثل الفاضلة، وتنفره من أعمال التهور واللصوصية والعدوان والاندفاع الأحمق» [58].

يميل الأطفال في مرحلة المراهقة إلى القصص الوجدانية. ففي هذه المرحلة تحدث تغييرات جسمية واضحة يصحبها ظهور الغريزة الجنسية، واشتداد الغريزة الاجتماعية، ووضوح التفكير الديني، والنظرات الفلسفية للحياة، فقد يلجأ المراهق إلى الدين للبحث عن مخرج لانفعالاته، ويسرف بأحلام اليقظة، ويستمر ميله إلى قصص المغامرات والبطولة، بالإضافة إلى القصص التي تتعرض للعلاقات الوجدانية التي تتحقق فيها الرغبات الاجتماعية، وأحلام اليقظة، والنجاح في المشاريع الاقتصادية، والاستقلالية الذاتية [59].

ولكن هل يستطيع الطفل أن يتعامل مع النص المقدم له، وأن يفهمه؟ هناك من يرى أن «القارئ يستطيع أن يحدد بسهولة ما إذا كان النص الذي أمامه نصا أدبيا دون أن يتطلب ذلك ثقافة واسعة. وتؤثر في هذا التحديد وفي وصف القيمة المتصلة به عوامل ذات طابع تاريخي واجتماعي، لكن إلى جانب هذه العوامل السياقية توجد عوامل أخرى، أطلقنا عليها صفة (نصية) تتضمن احتكارا خاصا لشكل الرسالة، وتتبنى في اللغة الأدبية أشكالا مميزة تصير أحيانا من أكثر الأشياء وضوحا بالنسبة لقارئ النص الأدبي» [60]. والذي يبين لنا أن الطفل يستطيع أن يتعامل مع النص الأدبي هو إقباله عليه وتواصله معه، لأن الطفل يعبر عن رفضه للنص بابتعاده عنه، سواء كان السبب في ذلك عدم رغبته في الأفكار التي يطرحها النص، أو صعوبته.

دور المبدع

سبق الحديث عن وظائف الراوي في الفصل الثالث، وسميت الوظيفة الخامسة من وظائف الراوي: الوظيفة الإديولوجية، يرى جنيت أن هذه الوظيفة تنفرد عن سائر الوظائف الأخرى بأنها لا تعود بالضرورة إلى الراوي بل إلى المؤلف، حيث يظهر المؤلف في قصته عن طريق تدخلات مباشرة أو غير مباشرة في القصة، وقد تتخذ الشكل الأكثر تعلمية، عن طريق تعليق مسموح به على العمل، وإن هذا الحضور للمؤلف الحقيقي أو التخيلي في العمل يمثل سلطة على القارئ [61]. ومن تعليقات الراوي التعليمية في قصص الأطفال ما جاء في قصة البلبل، وذلك على لسان الملك: «...ولا أعرف عنه شيئا؟ حقا إن الكتب هي التي تعلم الإنسان وتطلعه على كل ما يجهل!» [62]، فالإشارة إلى أهمية الكتب تمثل تدخل المؤلف غير المباشر، إذ يريد أن يوصل هذه الفكرة، ولكنه يجعلها على لسان الملك الذي تعرف على صوت البلبل الجميل - الذي يعيش في حديقته - من خلال الكتب التي ألفت عنه، فقال العبارة السابقة.

وقول البلبل للملك: «...إني أفضل قلبك الرحيم على تاجك البراق...» [63].

ومثال ذلك أيضا - أي التدخل غير المباشر للمؤلف/ الراوي - نهاية قصة لينا النابلسي، فالراوي يريد أن يوصل الفكرة الرئيسة للقصة وهي: أن موت البطلة - استشهادها - سيؤدي إلى زيادة المقاومة وتشجيعها، وأن تصبح البطلة ملهمة للثورة:

سقطت من سماء البلاد
نغمة ممتعة
في أغاني الجهاد
لها الحب
والقلب
والياسمين
لها النبض
والأرض
وحلم العيون

ولها كل الشموع

راية في الضلوع

سنذكرها كلما رفرفت

على أرضنا فرحة الانتصار

ونذكرها كلما عانقت

زناد البنادق أيدي الصغار

ونذكرها كلما داعبت

جفون الأحبة شمس النهار (64)

والأصـــل أن يكـــون الأدب الموجــه للطفـــل خاضعا لمســـتواه، ومراعيا لفئاتـــه العمرية، لأن الرســـالة - النص - تخاطبه، وبالتالي من الأنســـب أن يكـــون محكوما بثقافته وعمره ووجدانه وبيئته، ومما يؤســـف له أن ما يحـــدث في أدب الأطفال هو العكس في كثير مـــن الأحيان فالكاتب يمثل السلطة، وهذه السلطة أودت بمئات النصوص، لأن الكاتب يمارس سلطته الفكرية الإديولوجية، والوعظية، ولم يأخذ بالحساب خصوصيات الطفولة وأحلامها. فكانت ســـلطته على الفكرة، والشخصيات، والبناء. والأصل أن يراعي أدب الأطفال خصوصية الطفل، فالطفل بحاجة إلى قصص الخيال، والقصص الشـــعبية في مراحل طفولتـــه، لا أن يتخذ من الجانب التربوي ســـوطا يجلد الطفل به في كل مراحل حياته، فتكون الفكرة على حســـاب البنـــاء، أي: أن يكون الاهتمام منصبا على جعل الطفل يؤمن بالأفكار التي تراد له، وينسى الكتّاب أن الطفل يحتاج إلى ترويح ولعب وتسلية.

ومـــن الخطـــأ أن يتم إقنـــاع الأطفال بأنهم يمكـــن أن يجدوا حلا لكل مشـــكلة تواجههم، وأن العالم سهل غير معقد، فمن «واجب الكاتب أن يبين للأطفال أن العالم ليس مكانا بسيطا، بل بعيد عن ذلك، العالم ثري للغاية، وغريب، ومحير، وعجيب وغامض، وجميل، ولغز يتعذر تعليله» (65).

وأمـــام الأديب الذي يكتب للأطفال مهمة عظيمة «لا تقف عند العرض والكشـــف، بل مهمتـــه فوق ذلك تقوية إيمان الطفـــل بالله والوطن والخير والعدالـــة الإنســـانية، وحتى لا يخـــدع الطفل حين يواجـــه الحياة، ويجب

على الكاتب أن يصور له الشر والظلم والاستغلال بصورها الموجودة في المجتمع، والتي تسير جنبا إلى جنب مع الحق، والخير، والعدالة، لأنها في الحياة كذلك» [66].

وإن نجاح عملية الاتصال يتوقف على مدى التناغم والتوافق بين المرسل والمستقبل، وهذا يتطلب من المرسل - الكاتب - أن يتحسس ضمير النشء وأن يعبر عنه، وهذا لا يتم إلا من خلال الالتصاق الدائم بالأطفال تفكيرا وإحساسا، وأن يكتب لهم دون تعال أو من أجل الظهور، وعليه أن يتذكر أن الأطفال يحبون أن يعاملوا - من خلال القصص - بالاحترام اللازم لعقولهم، وأنهم مع الكاتب جنبا إلى جنب ولا يسيرون خلفه ولا يتبعونه [67].

ويحتاج كاتب الأطفال إلى الموهبة، والعلم حتى يصبح خلاقا، فكاتب الأطفال «لا يمكن أن يدخل عالم الطفولة الساحر من خلال العقل وحده، إنما الطريق الذي يقوده إلى هذا العالم - بجانب العقل والمعرفة - هو ذكريات الطفولة والخيال، والحب، والفهم، والعاطفة، وقدر كبير من التمييز الوجداني، وبعد كل ذلك لا بد للكاتب المبدع الذي يكتب للأطفال أن يكون فيه شيء من فرح الطفولة وبراءتها، وأن يعرف الأطفال عن كثب وخبرة، وأن يتمثل الصغار الذين يكتب لهم أمام عينه، وهو يكتب، لأنه من خلال تمثلهم سوف يدرك وهو يكتب لصغار السن مثلا أنه لا بد أن يقدم لهم عبارات تعطي الحركة والنشاط، والصوت والشم، والمذاق، والنظر، في أسلوب مباشر» [68]، هذا إذا أراد أن يكتب للأطفال أدبا يناسبهم، ومن ثم يقبلون عليه، ويتم هذا - أيضا - من خلال اللغة التي يكتب بها المؤلف، فشلير ماخر مثلا يرى «أن اللغة تحدد للمؤلف، طرائق التعبير التي يسلكها للتعبير عن فكره، وللغة وجودها الموضوعي المتميز عن فكر المؤلف الذاتي - من جانب آخر - يعدل من معطيات اللغة تعديلا ما، إنه لا يغير اللغة بكاملها، و إلا صار الفهم مستحيلا، وإنه فحسب يعدل بعض معطياتها التعبيرية، ويحتفظ ببعض معطياتها التي يكررها وينقلها، وهذا يجعل عملية الفهم ممكنة» [59].

ويجدر بكاتب الأطفال أن يبين لهم العالم متوازنا ولا ينقل لهم صورة مشوهة للحياة، لأن «القصة التي تصف البشر على أنهم جميعا سعداء

يملؤها العطف، والقصة التي تصف البشـر على أنهم أغبياء وحانقون هي قصص مضللة بالمسـتوى نفسـه، وعلى الرغم من أن شيئا من هذا القبيل قـد يحصل دون تقصد فإن تزويـد الطفل بمعلومات مضللة عن الحياة لا يمكن أن يساعده على التعامل معها بصورة أفضل» [70].

إن الميـل والمبالغـة في وصف الحياة على أنها صورة واحدة - سـلبية أو إيجابية - يؤدي إلى نتائج عكسـية على الطفل، لأن تصوير الناس على أنهم يملكون عواطف إيجابية فقط يشـعر الطفل عـن طريق المقارنة والتضاد أنه سـيئ، لهذا لا يكون راضيا عن نفسـه وعن جميع علاقاته، وقد يجهد نفسه ويحلـم بتحقيق وضع غير حقيقي مشـابه لذلك، وتصويـر الناس على أنهم سـلبيون تماما يقدم للطفل نماذج غير مرغوبة للسـلوك [71]، والحل هو في تقديم الحياة بشـكل متوازن في الأعمال القصصية، بتصوير الخير والشـر، بطريقة تجعل الطفل يحب الخير ويتفاعل معه، وينفر من الشر، ويبتعد عنه.

سـتقدم الدراسـة جانبا تطبيقيا للتدليل علـى دور المبدع، فيما يقدم للأطفال العرب من قصص مستمدة من التراث.

لقد استمد الكتاب العرب كثيرا من القصص - التي قدمت للأطفال - مـن كتب التراث، وخاصة كتاب «ألف ليلة وليلة»، ومن هؤلاء الكتاب كامل كيلاني [72]. وسـتقف الدراسـة على قصتين من قصصـه هما: «أبوصير وأبوقيـر»، و«عبدالله البـري وعبدالله البحري»، لمقارنـة النصين اللذين قدمهمـا بالنص الأصلـي، من حيث التغيير الذي أجـراه على قصصه - زيادة ونقصانا - لمعرفة مدى نجاحه في إجراء التغييرات التي تتناسب مع الأطفال العرب في العصر الحالي.

أولا: قصة «أبو صير وأبو قير» [73]

جـاءت هذه القصة في كتاب «ألف ليلة وليلـة» تحت عنوان: «أبو قير الصباغ وأبو صير المزين» [74]. وعند مقارنة النص الذي قدمه الكيلاني مع النص الأصلي يلاحظ ما يلي:

أولا - الاتفـاق: يتفق النصان في الأحداث الرئيسـية: عمل الرجلين، وسـفرهما طلبا للرزق، وبناء المصبغـة، وبناء الحمام، وغدر أبي قير بأبي

صير، ووفاء أبي صير، ونهاية أبي قير المأساوية، حيث قذف في البحر من قبل الملك عقوبة له على غدره وخيانته.

ثانيا - الاختلافات: وكانت على النحو الآتي:

أ - بداية القصة: ترتبط بداية القصة في النص الأصلي بما سبقها من القصص - كما هو معروف عن بناء ألف ليلة وليلة [75] - «قالت شهرزاد: ومما يحكى أيضا أن رجلين كانا في مدينة الإسكندرية، وكان أحدهما صباغا واسمه أبوقير، وكان الثاني مزينا واسمه: أبوصير» [76] وكلمة «أيضا» التي وردت في النص الأصلي تربط هذه القصة بالقصة - الحكاية - التي سبقتها، حكاية الدراج والسلاحف، فشهرزاد كانت تتحدث للملك شهريار عن قصص ينطبق عليها قول القائل: «من حفر بئرا لأخيه وقع فيها ولو طالت سلامته» [77] ومن ثم جاءت بقصة أبي صير وأبي قير لنفس الغاية، وهي إثبات ما ذهبت إليه.

أما قصة الكيلاني، فقد كتبت على أنها قصة منفصلة - قائمة بذاتها - لذلك غير في بداية القصة «كان في الإسكندرية حلاق ذكي، حسن الخلق، طيب القلب اسمه: أبوصير وكان فقيرا» [78] فالكيلاني لم يقدم القصة بحيث تكون مرتبطة بالقصص السابقة عليها، لأن ذلك سيؤدي إلى إرباك الأطفال، والإثقال عليهم، كونهم لن يفهموا القصة إلا بالعودة إلى كتاب ألف ليلة وليلة هذا من جانب، وتقديم القصة كما وردت في ألف ليلة وليلة لا يقدم شيئا جديدا للأدب من جانب آخر، ومن ثم فمن أراد قراءة حكاية معينة، فليرجع إلى نص ألف ليلة وليلة. ومن هنا تبرز أهمية ما قام به الكيلاني في تقديمه سلسلة من القصص المستمدة من ألف ليلة وليلة للأطفال.

ب - نهاية القصة: جاءت النهاية مختلفة - في التفاصيل - بين النصين، ففي النص الأصلي: بعد أن اكتشف الملك غدر أبي قير وخيانته أمر برميه في البحر عقابا له على ما فعل، وعندما عاد أبوصير إلى الإسكندرية وجد جثته على الشاطئ «فأخرجه ودفنه بالقرب من الإسكندرية وعمل له مزارا، وأوقف عليه أوقافا، ثم أقام أبوصير مدة وتوفاه الله، فدفنوه بجوار قبر رفيقه أبي قير، ومن أجل ذلك سمي المكان بأبي قير وأبي صير، واشتهر الآن بأنه أبوقير. وهذا ما بلغنا من حكايتهما، فسبحان الباقي على الدوام،

وبإرادتــه تصرف الليالي والأيام» [79]. وبذلك فإن النهاية في النص الأصلي تســعى لإثبات وفاء الصديق لصديقه، حيث دفنه وأوقف عليه أوقافا، ولعل في هذا رســالة إلى الملك شــهريار – المتلقي – تدعوه إلى الإحسان حتى لو خانه بعض الناس – زوجته – هذا من جانب، وربط نهاية القصة بالموت من جانب آخر- فسبحان الباقي على الدوام، وبإرادته تصرف الليالي والأيام - فالدوام لله وحده ومن ثم فلا تغتر بسلطانك أيها الملك، لأنه لا يدوم.

أما قصة الكيلاني، وإن كانت تشترك مع النص الأصلي بموت أبي قير فــي البحر، إلا أنها لا تشــير إلى أن أبا صير عثــر على جثة أبي قير، بل تســعى لإبراز المغزى من القصة، والتركيز على أن أبا قير لقي جزاءه، وأن أبا صير عاش حياة ســعيدة: «ومات أبوقير الميتة التي دبرها لصاحبه، أما أبوصير، فقد كافأه الملك أحســن مكافأة. وعاد إلى الإسكندرية وصار من أغنيائها. وقضى حياته كلها على أحسن حال، وأهنأ بال» [80].

ويعود ســبب الاختلاف في نهاية النصين إلى المتلقي، فالنص الأصلي يخاطب شــهريار، أما نص الكيلانــي، فيخاطب الطفل، ومن ثم فإنه يريد أن يوصــل له المغــزى الذي يحمل أهدافا تربويــة: الخائن والغادر عاقبته ســلبية (مأســاوية)، أما الصديق الوفي فإن مصيره إيجابي (سعيد)، أي النهاية الســعيدة للبطل، وهذا يتناســب مع الدعــوة إلى أن الأطفال حتى نهاية المرحلة المتوســطة غير مستعدين نفســيا لقبول نهايات مأساوية، أو كئيبة، أو غامضة [81].

وقد لجأ الكيلاني إلى تبســيط القصة حتى تتناســب مع الأطفال متبعا ما يلي:

أولا: قدم القصة بأســلوب سلس، ولغة فصيحة سهلة، لم تكن بحاجة إلى شــرح الكلمات لبســاطتها، ووضوح معناها، كما أنه ضبط (الشــكل) الكلمات كعادته في جميع قصصه، ومثال ذلك قوله: «وجَلَسَ أبوصير على شــاطئ البَحر يَصطَاد الســمَك، فَاصطَادَ سَــمَكا كَثيرًا، ولما شَق السمَكَةَ الأولى وَجَدَ فيها خَاتَمَ المَلك فَلَبسَــه، ولما عَادَ كَبير الخَدَم إلى بَيته أَرسَــلَ إليه خَادما» [82]. كما قسم القصة إلى خمسة عشر قسما، حتى يسهل على الأطفال متابعة القصة.

ثانيا: الإيجاز أو الاختصار، حيث تجاوز الكيلاني كثيرا من التفاصيل التي وردت في النص الأصلي - مع المحافظة على الأحداث الرئيسية - فعندما يتحدث عن بناء الحمام في المدينة يلجأ إلى الاقتصاد في السرد [83]: «فقال في نفسه: إن جمال هذه المدينة الكبيرة لا يتم إلا إذا أنشئ فيها حمام، ثم ذهب للملك، وشرح له فكرته فرضي عنها، وأمر ببناء حمام فخم في أحسن مكان في المدينة، لما فرغوا من بنائه وإعداده ذهب أبوصير إلى الملك ودعاه لزيارة حمامه» [84].

ثالثا: عمد إلى الابتعاد عن ذكر كثير من الجمل والعبارات التي وردت في النص الأصلي، لغايات تربوية أخلاقية مثل «تعرى أبوصير» [85]، والجمل التي تتحدث عن عطايا الملك التي يقصد منها المبالغة، فقد جاء في النص الأصلي: «قالت شهرزاد: بلغني أيها الملك السعيد أن جملة ما أعطاه من الدنانير أربعون ألف دينار، ومن المماليك أربعمائة مملوك، ومن العبيد أربعمائة عبد، ومن الجواري أربعمائة جارية، وناهيك بهذه العطية، وأعطاه الملك عشرة آلاف دينار، وعشرة مماليك، وعشر جوار، وعشرة عبيد. فتقدم أبوصير وقبل الأرض بين يدي الملك» [86].

ولكن عندما تحدث الكيلاني عن عطايا الملك، قال: «ثم خرج الملك» - بعد أن استحم فيه - مسرورا راضيا، وكافأ أبا صير أحسن مكافأة» [87]. وهكذا فإن الكيلاني استبعد الأرقام المالية (أربعون ألف دينار)، وابتعد كذلك عن ذكر الجواري والعبيد، لأنهما غير موجودين في هذا العصر، ثم إن الأرقام فيها مبالغات لا تتناسب مع أساليب التربية الحديثة، التي تدعو إلى مكافأة الإنسان على قدر عمله.

ثانيا: قصة عبدالله البري وعبدالله البحري [88]

استمد الكيلاني هذه القصة من «ألف ليلة وليلة»، والتي جاءت تحت العنوان نفسه، وقد قدم القصة بأسلوب سلس، ولغة فصحى سهلة ليست بحاجة لشرح الكلمات، ومثال ذلك أن النص الأصلي يستعمل كلمة «مشنة» [89] للدلالة على الوعاء الذي يحمل فيه عبدالله البري الفواكه والثمار «أطل الملك من الشباك فرأى عبدالله البري حاملا على رأسه مشنة ممتلئة فاكهة» [90]. أما الكيلاني

فيستعمل كلمة «السلة»: «ثم ودعه، بعد أن وعده بإحضار سلة مملوءة بالفاكهة في اليوم التالي» [91]. كما أنه ضبط الكلمات، وقسم الحكاية أربعة عشر قسما ليسهل على الأطفال متابعة تسلسل أحداث القصة وترتيبها.

وقد أجرى الكيلاني تغييرات كثيرة على الحكاية، من حيث الحبكة، والأحداث، والجمل والعبارات، حتى إنها تكاد تكون قصة مختلفة – نوعا ما – عن القصة الأصلية.

ففي النص الذي قدمه الكيلاني تموت زوجة عبدالله البري – الصياد – في بداية القصة: «كان عبدالله الصياد رجلا فقيرا جدا، وكان له عشرة أولاد يسعى – كل يوم – للحصول على قوتهم، ومازال كذلك حتى ماتت زوجته، فحزن لموتها أشد الحزن» [92] وتقوم ابنته أمينة بدور الفتاة المشجعة لأبيها، ورعاية إخوانها: «وذهب – في اليوم الثاني – مبكرا إلى البحر، بعد أن أوصى ابنته أمينة بإخوتها، وكانت أمينة بنتا مؤدبة ذكية، فعنيت بإخوتها، وقد أصبحت لهم – بعد موت أمها – والدة ثانية تغمرهم بعطفها وحنانها» [93]. ولعل الكيلاني أراد أن يبين أن للأطفال دورا مهما في الحياة، وذلك من خلال تقديم صورة أمينة لهم، وبعد أن يصبح عبدالله البري غنيا ويتزوج من ابنة الملك، فتكون زوجته الوحيدة.

بينما يلاحظ أن هذا يختلف عما ورد في النص الأصلي، فزوجة عبدالله لا تموت في القصة، بل تصبح وزيرة – بعد أن يتعرف عبدالله البري على الملك، ويتزوج من ابنته لتصبح زوجته الثانية – ولا ذكر لابنته ودورها في النص الأصلي. ولعل الذي دفع الكيلاني إلى هذا التغيير، أنه رأى في زواج عبدالله البري من ابنة الملك – زوجة ثانية – أمرا سيؤدي إلى تغيير نظرة الأطفال إلى عبدالله البري، وعدم التعاطف معه، لأن زوجته كانت صابرة على الحياة القاسية الشاقة، ومن ثم فهو قابل الإحسان بالإساءة: «فلما وضعت زوجته صاروا عشرة أشخاص، وكان الرجل في ذلك اليوم لا يملك شيئا أبدا. ودخل على زوجته فرآها قاعدة تأخذ بخاطر الأولاد، وهم يبكون من الجوع، وتقول لهم: في هذا الوقت يأتي أبوكم بما تأكلونه» [94].

إضافة إلى ذلك حذف الكيلاني الإشارات الدينية من القصة – على الرغم من عدم وجود مسوغ لمثل هذا الحذف – [95] وهي:

- ما جاء على لســـان عبدالله البحري عندما وقع في شــبكة عبدالله البري في النص الأصلي: «ونحن أقوام مطيعون لأحكام الله، ونشـــفق على خلــق الله تعالى، ولولا أني أخاف وأخشـــى أن أكون من العاصين لقطعت شبكتك، ولكن رضيت بما قدره الله علي» [96].

- حديث عبدالله البحري عن الحج، وزيارة قبر الرسول - عليه الصلاة والسلام - لطلب الشفاعة [97].

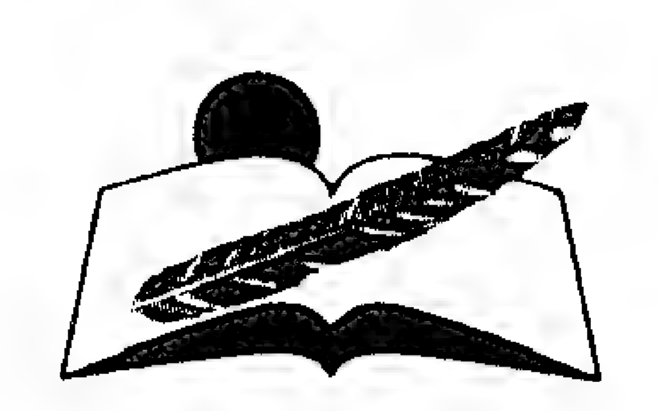
وحذف الكيلاني الألفاظ والعبارات التي لا تتناســب مع الأســلوب التربوي الذي يســعى القاص لتجسيده في قصصه: منها ما جاء على لســان ابنة عبدالله البحــري: «فلما رأت عبدالله البري مع أبيها قالت له: يا أبي ما هــذا الأزعــر الذي جئت به معــك؟» [98]. وكذلك عندما ذهــب عبدالله البري لزيارة ملك البحـــار: «فلما رآه الملك ضحك عليه وقـــال: مرحبا بالأزعـر. وصار كل مـــن حول الملك يضحك عليه ويقول له: إي والله إنه أزعــر» [99]، حيث اســتعمل الكيلاني تعبير «بلا ذَنَب» بدلا مــن تعبيــر «الأزعر» [100]: «فعجب مــن أذنابهم وعجبوا منه إذا رأوه بلا ذَنب» [101].

كما غير الكيلاني نهاية القصـــة، ففي النص الأصلي يفاجأ عبدالله البـــري عندما يرى أهل البحـــر يفرحون عند الموت على عكس أهل البر: «ما لهؤلاء الناس في فرح عظيم، هل عندكم عرس؟ فقال البحري: ليس عندهم عرس، وإنما مات عندهم ميت» [102] وهذا يدفع البحري للسؤال عن عادات أهل البر عندما يموت عندهم أحد الأشخاص، فيجيبه البري بقوله: «إذا مات عندنا ميت نحزن عليه ونبكي، والنساء يلطمن وجوههن ويشققن جيوبهن حزنا عليه» [103] عند ذلك غضب عبدالله البحري، لأنه يعد الأرواح أمانة لله يأخذها متى شــاء ولا يجوز للإنسان أن يبكي على أخــذ الأمانة. وقطع علاقته مــع عبدالله البري: «قال البحري: فكيف لا يهــون عليكم أن الله يأخذ أمانته، بــل تبكون عليها، وكيف أعطيك أمانة النبي - صلى الله عليه وســلم - وأنتــم إذا أتاكم المولود تفرحون به، مع أن اللــه تعالى يضع الــروح فيه أمانة، فإذا أخذهـــا كيف تصعب عليكم وتحزنون، فما لنا في رفقتكم حاجة!» [104].

أمـــا الكيلانـــي، فقد حذف هـــذه الحادثة - حادثة أن الـــروح أمانة - وجعل ســـبب الفراق بين عبدالله البري وعبدالله البحري الكذب، فعندما كذب عبداللـــه البري، غضب عبدالله البحري، وقطـــع علاقته به: «فقال عبدالله البري لقد ســئمت نفســـي البقاء في البحر، ولا أريد الذهاب إلى جارك، فقل لرسوله: إنني قد عدت إلى البر أمس، فصاح عبدالله البحري غاضبـــا: أنت تكذب، وتريـــد مني أن أكذب؟ إن الرجل الذي يكذب لا وفاء له، ولن أصاحبك بعد اليوم، فخجل عبدالله البري أشـــد الخجل وعاد به عبدالله البحري إلى البر ولم يخرج إليه بعد ذلك اليوم» [105].

ولعل التغيير الذي أجراه الكيلاني ســـببه رغبتـــه في أن تتجه القصة نحـــو الأهداف التربوية، مثل تنمية عادة الصـــدق عند الأطفال وتنفيرهم من الكذب، أو لعله توقع أن الأطفال لن يفهموا مســـألة أن الأرواح أمانات، ومن ثم فإن الميت لا يبكى عليه. كما أن ارتباط نهاية النص الأصلي بالموت يقصد منه لفت انتباه المتلقي شهريار إلى هذه القضية.

ومما يؤخذ على الكيلاني في هذه القصة أنه حذف الكثير من المشاهد الشـــيقة والممتعة للأطفال، كالحديث عن ســـمك الدندان الضخم، والمدن البحرية، والعلاقات الاجتماعية بين سكان البحر كالزواج، وعادات الأكل، ومساعدة المرأة للرجل [106].



5

صيغ الحكايات وتنوعاتها

«يتيح الحوار بصورة خاصة تقديم معرفة مباشرة عن الشخصية»

المؤلف

تعني الصيغة لغة: الهيئة، فإذا قلنا صيغة الأمر كذا وكذا: أي هيئته التي بني عليها [1]. ويشير معناها الاصطلاحي في النقد الحديث إلى: النمط، أو الطريقة، أو الكيفية التي نقل بها الكلام.

تناول تودروف مفهوم الصيغة أثناء حديثه عن مقولات السرد الأدبي وتعني عنده: «الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها، وإلى هذه الأنماط نحيل عندما نقول: إن كاتبا يبين لنا الأشياء بينما لا يفعل كاتب سوى أنه يقولها» [2].

أما جنيت فقد تحدث عن صيغة الفعل ورأى أن هذه اللفظة مأخوذة من مجال النحو، وبصفة خاصة نحو الأفعال، وتعرف نحويا أنها «اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر

المقصـود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود والعمل» [3] أي إلى الحياة والحدث. ويعول جنيت على أهمية هذا التعريف واتصاله ببحثه في الرواية، فالمرء يمكنه أن يحكي الشـيء نفسـه أكثر أو أقـل، كما يمكنـه أن يحكيه من وجهة النظر هـذه أو تلك. وتزود الحكاية القارئ بما جل أو قل من التفاصيل، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وأن يبدو السـارد – مع ذلك – على مسافة بعيدة أو قريبة مما يرويه، وبالتالي فالصيغة هي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد [4].

يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسـيتين: أولاهما: أن يحتوي على قصـة ما، تضم أحداثا معينـة. ثانيتهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا.

فالقصة يمكن أن تحكى بطرق متعددة – كما ذهب جنيت – ولهذا السبب يعتمد على السرد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، والقصة لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون [5].

وتقدم القصة – المادة الحكائية – للقارئ من خلال صيغتين رئيسيتين هما: السـرد، والعرض. فالسـرد يمكن أن يقوم به الراوي أو إحدى الشخصيات، والعـرض كذلك، ويفترض تودروف أن لهاتين الصيغتين أو النمطين – التمثيل أو العرض، والحكي أو السرد – في السرد المعاصر مصدرين مختلفين: القصة التأريخية: وهي حكي خالص يكون فيه المؤلف مجرد شاهد ينقل وقائع ويخبر عنها، والشـخصية الروائية هنا لا تتكلم، وعلـى العكس من ذلك القصة في الدراما لا تنقل خبرا، بل تجري أمام أعيننا، فليس هناك سـرد، ولكن يوجد السرد متضمنا في ردود الشخصيات الروائية بعضها على بعض [6].

السرد

يشرك الراوي أحيانا شخصيات الرواية في السرد، فيضع على ألسنتهم أجزاء من الخطاب مثلا شـهادة، أو رسـالة، أو حكاية فرعية، وقد يحصر معرفته بالأحداث بما تعرفه الشـخصية، أو يوسـع هذه المعرفة لتصبح بلا حدود في الرواية أو القصة [7]. وعند تناول أنواع السـرد بحسـب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث يلاحظ أنها جاءت على أربعة أنواع هي [8]:

الأول: السـرد اللاحـق للحدث، وهو زمن السـرد الشـائع في القصـة، فالأحداث لا تروى إلا بعد أن تقـع، من ذلك مثلا «كان في قديم الزمان طفل في السـابعة من العمر، جاء إلى جده يقول: اليوم تشاجرت مع ابن الخازن» [9]، ومنـه أيضـا «استفاقـت زهـرة بنفسج ذات صباح ربيعي، وأخرجت رأسـها من وراء صخرة جبلية، وراحت تتفحص الطبيعة» [10].

الثاني: السرد السابق للحدث: وهو زمن الحكايات التنبؤية التي تعتمد عموما صيغة المسـتقبل، وأحيانا صيغة الحاضر، واسـتخدام هذا الزمن فـي القصة يقتصـر غالبا على مقاطع أو أجزاء محـددة من النص تروي الأحلام، والتنبؤات، وتستبق الأحداث، ومن ذلك الحلم، كما في قصة الملك عجيـب «ثم غلبه الضعف والتعب فنام في الحال، ورأى في منامه شـيخا مهيـب الطلعة يقول له: قم - يـا عجيب - من نومك واحفر تحت قدميك قليلا تجد قوسـا من النحاس وثلاث نبال من الرصاص، عليها طلاسـم منقوشة، فاضرب فارس البحر بتلك النبال، فإنه يسقط في البحر، ويبطل سحره، وبذلك يستريح الناس من شره وأذاه، ومتى تم ذلك لك فادفن هذه القوس فإن البحر يعلو حتى يساوي الجبل فيخرج لك من البحر زورق فيه تمثال مسحور من النحاس يوصلك إلى بلدك بعد عشرة أيام... فاستيقظ من نومه وهو فرحان بهذا الحلم» [11].

الثالث: السرد المتزامن مع الحدث (الفعل): هو الزمن الحي الذي يتطابق فيـه كلام الراوي وجريان الحدث، ويكون فـي التقرير أو تدوين اليوميات. ومـن ذلك قصة السـعادة للجميع، التي يتطابق فيهـا كلام الراوي وجريان الحدث «أخبار الصباح على الإنترنت سـكان الكواكب البعيدة يشـكون من الفراغ والملل... عندهم حق فهم أصلا من أهل الأرض، ومن حقهم المساواة معنا في كل شيء... يجب أن نجد حلا سريعا لهذه المشكلة» [12].

ومنـه كذلك قصة «مغامـرات المهرج زوبعة»، يقول الـراوي وهو بطل القصة: «زهور جميلة! سـأقطف منها باقة جميلـة لجدتي... آخ يا إلهي لدغتني أفعى... آه... أشعر بدوار.

- لا تخف سيد كريم.... أنا هنا...» [13].

الرابع: السرد المتداخل: هو السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة: الحاضر، والماضي، والمستقبل، فالسرد لا يتزامن مع الحدث بل يلحق الواحد الآخر بالتناوب، ويتمثل هذا في الروايات التراسلية، أو التي تتخذ شكل المذكرات، وهذا النوع من السرد لا يوجد في قصص الأطفال، بسبب صعوبته على الطفل، فالطفل يحتاج إلى تسلسل الحوادث، وترتيبها زمنيا حتى لا يشوش في أثناء قراءة القصة، فينفر منها بدل الإقبال عليها.

بين تودروف - في أثناء حديثه عن الترتيب الزمني في التأليف القصصي - أن القصص تترابط فيما بينها بطرق مختلفة، وقد عرفت الحكايات الشعبية، والمجموعات القصصية القصيرة صورتين من صور الترابط هما: التسلسل والتضمين. فالتسلسل هو رصف مختلف القصص ومجاورتها، بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كل قصة [14]، وهو ما أطلق عليه «تركيب بواسطة التنضيد» ويعني «تتابع قصص قصيرة، مستقلة كل واحدة عن الأخرى، ولكن تصل فيما بينها شخصية مشتركة» [15]، ويعد السفر محفزا لوجود هذه القصص، وهو الأكثر ورودا في نسق التنضيد، خصوصا السفر بحثا عن عمل، حيث تكثر المغامرات التي تطارد البطل [16] كما في قصة «الملك عجيب» لكامل كيلاني، حيث احتوت على مجموعة من القصص القصيرة: هبوب العاصفة، وجبل المغنطيس، وفي الجزيرة، وقصة الفتى، وقصر الجزيرة، وعاقبة الفضول، فهذه القصص القصيرة مستقلة كل واحدة عن الأخرى، ولكن ما يضمن الاتصال فيما بينها هو الشخصية المشتركة - عجيب - الذي تدور حوله ومعه هذه القصص، ويعد السفر - الملك عجيب يقوم برحلة - محفزا وباعثا لوجود هذه القصص القصيرة، ومثال ذلك أيضا مغامرات السندباد، وما يشابهها من القصص.

أما التضمين فهو إدخال قصة في قصة أخرى، وعلى هذا النحو فإن جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة توجد مضمنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد[17]. فقد تم تضمين قصتي: «أبي تولب» و«الغزالة والأسد» في القصة الأصلية «قالت شهرزاد بنت الوزير» لكامل كيلاني، لأنهما تدوران حول شخصية شهرزاد في أثناء حوارها مع أبيها.

ويذكر تـودروف نوعا ثالثا من أنواع التأليـف القصصي هو: التناوب الذي «يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما طـورا والأخرى طورا آخـر» [18]، وهذا اللون من القصص غير موجود في أدب الأطفال العربي، ولعل سـبب ذلك يعود إلى أن هذا النوع من التأليف يحتاج إلى متابعة وربط محكمين من قبل القارئ - الطفل - وقد يؤدي إلى عدم القدرة على الربط بين أحداث القصة الأولى، وذلك بعد أن يدخل في القصة الثانية، الأمر الذي يجعله يخلط بين أحداث القصص.

تعنـي دراسـة الترتيب الزمنـي للحكايـة مقارنة نظـام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسـها في القصة. تجدر الإشارة هنا إلى أن الحكاية الشعبية اعتادت أن تتقيد في تمفصلاتها الكبرى على الأقل بالترتيب الزمني، ويعود السـبب في ذلك إلـى أن أهم الخواص المميزة للأدب الشعبي هو «تسلسل الحوادث فيه تسلسلا متصلا، ويحاول أدبنا الفني الحديث أن يجعل الموضوع متشـابكا، وألا يترك الحديث ينسـاب في خط مسـتقيم، وإنما هو يربط مصير عدة شـخوص أو مجرى عدة حوادث بعضها بالبعض الآخر. أما الحكايات الشعبية فتميل إلى تسلسل الموضوع في خط مستقيم، ذلك لأن الذي يمثل حدث الحكاية الخرافية إنمـا هو بطلها، وكل ما مر بـه من أحداث، وكل أفعاله، ومغامراته ليس لهـا أهمية في ذاتها، وإنمـا تنحصر مهمتها في أنهـا تقود البطل إلى هدفه. وهكذا فنحن نعيش حـوادث الحكاية الخرافية كذلك من وجهة نظر بطلها فحسب، أما الحوادث الفرعية فلا تستخدم إلا إذا كانت لها علاقة مباشرة بالبطل» [19].

كما أن «شـخصيات الحكاية تؤدي نفس الأفعال كلما تقدمنا في سرد الحكاية، ولا يهم إن كانت هذه الشـخصيات تختلف في الشـكل أو العمر، أو الجنـس، أو المهنـة، أو المظهر الخارجي، أو الصفـات الثابتة الأخرى، وهذا ما يقرر العلاقة بين العناصر الثابتة والمتغيرة فوظائف الشـخصيات ثابتة، وكل شـيء آخر متغير» [20] فالإرسـال والمغـادرة للبحث ثابتان، أما الشخصيات المرسلة والمغادرة للبحث، والدوافع وراء الإرسال فمتغيرة غير ثابتة في القصص الشعبية والخرافية.

لذلك، فإن الحكايات الشعبية بمختلف أنواعها [21] من أنسب القصص للأطفال – في مراحل حياتهم المختلفة – فهي تحافظ على تسلسل الحوادث والزمن، الأمر الذي يساعدهم على فهمها والتواصل مع مجرياتها.

ولعل مـن أهم الصيغ التي تتعلق بالترتيب الزمني صيغتي الاسترجاع، والاستباق، فالاسترجاع يدل على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، ويزودنا الاسترجاع بمعلومات ماضية: حول الشخصية، أو الحدث، أو خط القصة [22]، والذي أطلق عليه مراد مبروك: «السوابق الزمنية»، كمرادف للاسترجاعات يقول: «السوابق الزمنية: تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد، واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر، أو في اللحظة الآنية، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصفة الماضية، لكونه يسرد أحداثا ماضية، على أن هذه الصيغ تتغير وفقا لطريقة السرد، فإذا كان السارد حاضرا في الأحداث زادت الصيغ المضارعة – الدالة على الحاضر والمستقبل – على الصيغ الماضية، وإذا كان السارد شاهدا وراصدا للأحداث دون أن يتدخل في سياقها حينئذٍ تزيد الصيغ الماضية على المضارعة» [23]. ومنه ما جاء في قصة سر الاختفاء العجيب «وفجأة تذكر أنه منذ عشرة أيام كان يطارد هو وسعيد ثعلبا لكن الثعلب اختفى في جحر له مدخل واسع يشبه مدخل المغارة، وقد حاولا تتبع ذلك الثعلب، لكن الظلمة داخل المغارة منعتهما من ذلك، واعتزم أن يعود مع صديقه بعد إحضار مشعل (بطارية) يضيء المكان، لكن الأيام مضت، وشغلهما الأهل عن العودة» [24] فالاسترجاع يؤدي وظيفة تفسيرية، تخدم خط القصة وحوادثها – في النص السابق – لأن تذكر المغارة جاء بعد أن وجد البطل نفسه مرة أخرى أمامها، وخاف من دخولها، فحاول بيان السبب، أي تقديم التفسير.

أما الاستباق أو الاستشراف فهو رواية حدث لاحق، أي تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته، والحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى [25].

ويكون الاستباق على شكل حلم كاشف للغيب كحلم الملك عجيب، أو يأخذ شكل تنبؤ، أو افتراضات بشأن المستقبل كما جاء في قصة كعكات جدتي، التي تعد استشرافا للمستقبل: «العيد يدق الأبواب، ويهمس:

- هيا يا أطفال، أنا قادم، يومان فقط، وأحل ضيفا عليكم... نتهيأ لقدومه، تتهيأ جدتي... البيوت في الحارة، كل البيوت تستيقظ باكرا، والأطفال ينهضون مع خيوط الفجر الأولى، وأهل الحارة يهرعون إلى فرن النحاسين» [26].

والاستباق أقل ترددا - في أدب الكبار - من الاسترجاع، لأن الاستباق يحل محل التشويق المشتق من سؤال: ماذا سيحدث بعد ذلك؟ ومن سؤال: كيف سيحدث؟ والاستباق بالمعنى الصارم يقول المستقبل قبل وقته [27].

من الضروري الإشارة إلى ملاحظة جنيت حول الاسترجاع والاستباق، والتي تبين أن كثرة الاسترجاعات والاستباقات في النص وتشابكهما، تؤدي إلى توتر القارئ، بل وحتى المحلل، فكيف إذا كان النص موجها للأطفال، فإنه عند ذلك سيؤدي إلى تشويش الطفل، وعدم قدرته على ربط الحوادث، مما يدفعه للابتعاد عن القصص، والنفور منها، فالاسترجاع والاستباق يفترضان وعيا زمنيا واضحا تمام الوضوح، وعلاقات بين الحاضر والماضي والمستقبل، لا لبس فيها، وإن تواتر الإقحامات للاستباق والاسترجاع وتشابكهما المتبادل يشوشان الأمور عادة بكيفية تظل أحيانا بلا حل في نظر القارئ البسيط، بل في نظر المحلل الأكثر عزما أيضا [28]. وهذا يفسر قلة الاستباقات والاسترجاعات في قصص الأطفال.

ويبقى أن نشير - في صيغة السرد - إلى سرد وحيد الصوت [29]: وهو سرد يتميز بوحدة المتكلم أو بصوت طاغ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب، وآراؤه وأحكامه، ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصور، وتنطبق وحدة الصوت على الشعر، لأن الشعر لا يتوكأ على أقوال الآخرين، وكذلك تنطبق على الخطاب الذي يوجهه المتكلم إلى نفسه، أي الحوار الداخلي الذي يطلعنا على ما يجري في ذهن الشخصية ومن ذلك ما جاء في قصة الأربعة الذين سرقوا الزمن: «... وراح يفكر من جديد... ربما لم أعد «خالد» فعلا أنا الآن لست هو... أعتقد أنني مجرد رجل عجوز وحيد، بلا أم، بلا أصدقاء... ترى كيف تمضي بي الحياة؟... إن الرجال الكبار عادة يكونون أطباء، أو مدرسين أو مهندسين، ولكنني لم أتعلم شيئا لكي أكون واحدا من هؤلاء... إن كل ما وصلت إليه الصف الثالث فصل ثان، إنني لم أتعلم كثيرا وكانت درجاتي سيئة في العام الدراسي الأخير... وكنت أقول لنفسي:

- لا تقلق يا خالد، مازال أمامك وقت طويل» [30].

وينطبق سرد وحيد الصوت كذلك على الخطاب الذي يوجهه السارد إلى سواه، دون طلب جواب - خطاب الأمر - وعلى النصوص التي لا تحاور قارئها: الكتب العلمية، والمنشورات الدينية كالتي قدمها عبد التواب يوسف [31]، والروايات السياسية، فالحبكة توجه مجرى الأحداث بمنطق الحتمية، هذا السبب يؤدي إلى تلك النتيجة، والشخصيات كلها تتكلم بمنطق واحد وروح واحدة، هي روح الكاتب [32] فالحكاية الخرافية تتميز بحضور الراوي صراحة فيها، وبتوجهه مباشرة للقارئ، وقد حافظت الحكاية الخرافية على صيغة واحدة للبداية: «كان يا مكان في قديم الزمان»، وللنهاية: «وعاشا في سبات ونبات وولدا صبيانا وبنات»... والحوادث فيها مرتبطة بالبطل كما ذكر سابقا.

إن المسافة والمنظور [33] هما الشكلان الأساسيان للصيغة، والحديث عنهما يستدعي الحديث عن: علاقة صوت الراوي بأصوات الشخصيات، وطريقة نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوي. وتجدر الإشارة إلى أن علاقة صوت الراوي بأصوات الشخصيات، تندرج تحت ثلاثة أنماط أسلوبية هي [34]:

النمط الأول

الذي يتصف بالمباشرة ويطلق جنيت عليه النمط المسرحي، لأن السارد يتظاهر فيه بإعطاء الكلمة حرفيا للشخصية [35]. حيث يترك الراوي - وفي سياق سرده بصوته - الكلام للشخصية أو لصوتها، ويضع الكلام عادة بين مزدوجين [36]:

«غذ سالم خطاه، وهو يقول: « قال لي بابا اليوم، سأشتري لك بندقية في المستقبل، لتقاتل بها الأعداء» توقف غسان وقال: «لن ننتظر المستقبل»...» [37].

وقد لا يضع مزدوجين: «سأل حطاب يوما حفيده: هل تريد الذهاب معي إلى الغابة؟» ومن شدة فرحه سأل جده: لكن، هل ستأخذني معك حقا؟ فأجابه الجد باختصار: إذا كنت تريد الذهاب تهيأ ولا تضيع الوقت...» [38].

وقد يحذف فعل القول ويستعاض عنه بخط قصير في بداية السطر: «فسألته:

– لماذا تبكي أيها النهر؟

– أنا تعيس جدا، وأحس بالوحشة، ولن أستطيع لقاء حبيبي قبل مجيء الربيع...» [39].

كما أن لهذا الكلام من حيث هو نطق شفوي المؤشرات التالية:

أولا: الحوار

الشخصية تبادر إلى النطق، لأنها تخاطب، أو تحاور آخر، لذلك يقطع الراوي سرده ليتقدم صوت الشخصية بالنطق المباشر محاورا المخاطب كما في النص التالي:

«دعت الطيور لاجتماع عاجل، ودار حوار بينهما:

– نقار الخشب لا يتركنا نرتاح.

– لم أعد أستطيع الغناء.

– أولادي يبكون من الخوف عندما يسمعون صوته المزعج» [40].

يتيح الحوار بصورة خاصة تقديم معرفة مباشرة عن الشخصية، وليس هذا فحسب، فالحوار في القصص يتيح للشخصيات أن تعبر طوعا أو كراهية عما لا يتاح الكشف عنه أو استشفافه بأية تقنية روائية أخرى، ذلك أنه بخلاف التضايق أو الخجل الذي يمنع من قول ما يمكن كتابته في رسالة ما، فإن تبادل الكلام شفويا يولد بصفته الانبعاثية التي لا يمكن توقعها عواطف متنوعة ويثير أفكارا حول المنظور الباطني، وفضلا عن ذلك فإن الحوار يكشف بواطن الشخصيات وظواهرها [41]، كما في النص الآتي:

وقال طفل أسود:

يا أبي، إني أخاف الرجل الأحمرَ

فهو إذا أبصرني سائرا يبصق فوق الأرض مستكبرا

فلا تدعه يا ابي بيننا

فهو غريب فوق هذا الثرى [42].

ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي والقصصي، لكن «الحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبا ومكثفا، حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا

يضيع الســـارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتجاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة واللعب بها» [43].

إذن مـــن الضـــروري عـــدم الإكثار من الحـــوار في الأعمـــال الروائية والقصصيـــة، لأنـــه يحولها إلى مســـرحيات، ومن ثم يفســـد فنية الرواية والقصة، فالإكثار من الحـــوار في الأعمال الروائية والقصصية «يعود إلى أحـــد أمرين أو إليهما جميعا: إما إلى أن الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشـــف، فيعمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات لينطقها بأي كلام. ويعني بعض هذا أنه يســـلك هذا الســـلوك عن وعي، وأكاد أقـــول: عن غـــش، ومخادعة للمتلقي، وإما إلـــى أنه مبتدئ محروم، فيعمـــد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصول فيها ويجول، لكنه - لدى نهاية الأمر - يفسد على الشكل اللغوي الأساسي أمره، فتطغى لغة الحوار على لغة السرد، فإذا نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثل على الخشبة، أم نقرأ رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هم» [45].

ثانيا: استعمال ضمير المتكلم

عندما تتكلم الشـــخصية عن نفســـها تصبح ضمائر التكلم، والخطاب، وعلامات المكان والزمان في كلامها تابعة لها: «رافقت جدي ذات يوم... ولم يطل بنا المكوث في الدكان... ودخلنا الدار وقدمنا لجدتي السوار...» [45].

ثالثا: استعمال صيغة الفعل المضارع

وهي صيغة يقتضيها الحوار، لأنه كلام في زمن حاضر، واستعمال صيغة الفعل المضارع المندرج في صيغة الفعل الماضي الذي يخص الســـرد بعامة: «فنظر إليه أبو قير شـــاكيا: «أترى يا جار سوء حظي؟! اللصوص يداومون يوميا على سرقة حوائج زبائني، واليوم يمنعني القانون من مزاولة مهنتي. لقد حان الوقت لأن أنشـــد رزقي في مكان آخر» [46]. فالراوي يحكي عن شخصية أبي قير ثم يتوقف صوته ليفسح مجالا لكلام الشخصية المباشر. روى بصيغة الماضي «نظر»، ثم أتي نطق الشخصية بصيغة المضارع «أترى، يداومـــون، يمنعني، أنشـــد»، وبمـــا أن أبا قير يخاطب أبـــا صير فإن هذا يستوجب صيغة المضارع المندرج في صيغة الفعل الماضي.

النمط الثاني

غير المباشر: «في هذا الخطاب يعاد إنتاج ما قالته الشخصية دون أن ينشغل القاص بتسجيل العناصر الخطابية الملفوظة للشخصية» [47]. أي لا ينقل كلام الشخصية بلفظه بل بمعناه: « كانت هناك عشرات الأسئلة يلقيها على نفسه ولا يجد لها جوابا، وضاقت به الدنيا للحظات قصيرة، ولكن فكرة طريفة ومضت في رأسه، ألا يستطيع أن يستفيد من عشرات المغامرات التي خاضها؟ ألا تساعده في أن يخرج من هذا المأزق، ويستعيد العمر الذي كان يعيش فيه سعيدا به؟ ألا تعاونه في أن يتعرف إلى سر ما حدث؟!» [48] الكلام للشخصية - خالد - ولكنه لا يقدمه مباشرة بصورته، بل ينقله الراوي بصوته محولا أسلوب الصياغة من المباشر: «ومضت في رأسي فكرة، أستطيع أن أستفيد» إلى اللامباشر «ومضت في رأسه فكرة، ألا يستطيع... ألا تساعده».

النمط الثالث

هو الأسلوب اللامباشر الحر، وهذا النمط يداخل بين صوت الراوي، وصوت نطق الشخصية، فيبدو الكلام ملتبسا، فهو بين أن يكون منقولا بصوت الراوي، وبين أن يكون منطوقا بصوت الشخصية مباشرة، ولعل هذا النمط هو الأكثر اعتمادا في السرد الروائي الحديث، وفي هذا النمط خلط بين الخطاب المصرح به، والخطاب الداخلي [49]: « وكانت جدتي لا تغفل عنها طيلة اليوم، لكن شموس التي صارت تحت المراقبة لم تهتم بذلك، كان في رأسها أشياء كثيرة تفكر فيها، وهي تمضغ العشب اللذيذ... هل هناك أجمل منها إذا ما ازدان رأسها بتلك الشرائط الملونة؟ وكم سيكون مصور الجريدة محظوظا إذا التقط لها صورة ثانية، ربما ينال جائزة أحسن صورة لهذا العام» [50]. يبدو الكلام: «هل هناك... العام» متداخلا بين صوت الراوي، وصوت نطق الشخصية، والذي يساعد على هذا الالتباس حذف المزدوجين والصيغة الأسلوبية للتعبير: كان في رأسها أشياء كثيرة تفكر فيها... هل هناك أجمل منها.

ومما يتعلق بالمسافة والمنظور أيضا: قضية نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوي، فقد قدم نورمان فريدمان تصنيفا يتكون من ثمانية أطراف، رتب فيها طرق نقل الرواية على مقدار المسافة بين الراوي ومادة الرواية، وقد وضع تصوره على أساس التمييز بين العرض والسرد، بناء على درجة موضوعية إرسال القصة [51]: فالراوي العارف بكل شيء إما أن يكون مقتحما للقصة، يقدم وجهة نظره الذاتية، ويتدخل في أحداث القصة، فهو كلي المعرفة، وعلى هذا النمط جاءت أغلب قصص الأطفال - وقد ذكر هذا سابقا في أثناء الحديث عن موقع الراوي - وإما أن يكون الراوي عارفا بكل شيء، محايدا، يتكلم بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمنا، ويقدم الأحداث كما يراها هو لا كما تراها الشخصية، أما السرد بضمير المتكلم فجاء على نمطين: شاهد العيان «أنا» يروي ما حدث له أو لغيره من شخصيات القصة، وفي هذه القصص يختلف الراوي عن الشخصيات، ويلاحظ هذا في روايات ضمير المتكلم كقصة السوار الذهبي. و«أنا» الشخصية الرئيسية، وهو عادة بطل يروي قصته، كقصص المغامرات.

وهناك نمطان من السرد العليم الانتقائي وهما: العارف بكل شيء المتعدد المنتقي، الذي يعتمد على وعي عدد من الشخصيات لنقل وجهة النظر، فقصة «عفاريت اللصوص» لكامل كيلاني قريبة من هذا النمط. والعارف بكل شيء المحدد، حيث يركز الراوي على شخصية مركزية ثابتة، يتم رؤية القصة من خلالها.

أما آخر نمطين فيتعلقان بالسرد الموضوعي وهما: الشكل المسرحي «الحواري»، فالحوار المسرحي ينقل مشاهد متوالية مترابطة. والكاميرا: التي هي تسجيل مطلق دون انتقاء ولا تنظيم، أي دون تدخل من المؤلف، كأنها عدسة الكاميرا، تنقل شريحة عن حياة الشخصية، دون اختيار أو تنظيم، ومن الصعب تقديم مثل هذا النمط للأطفال، لأنه قلما يوجد نص يقدم لهم دون أن يتدخل المؤلف فيه.

العرض

لا يكتفي الكاتب بصيغة واحدة لنقل مادته القصصية، بل ينوع في هذه الصيغ، فيستعمل السرد - كما مر آنفا - والعرض الذي يؤدي عدة وظائف في النص القصصي.

يبـدأ القـارئ بقراءة النص وليـس لديه فكرة عما سـوف يجري في القصة، كما أنه لا يعرف شيئا عن الشخصيات. لذلك يجب تزويد القارئ بالمعلومات الضرورية إذا أريد له أن يفهم شيئا من القصة. وإعلامه بوقت الفعـل، ومكانه، ومظهر أحد الأشـخاص، وخصاله، وعاداته أو سـلوكه، والصلات فيما بين الأشـخاص، هذه المعلومات الاستعراضية يلزم الكاتب بتوصيلها إلى القارئ بطريقة أو بأخرى [52]، فكيف إذا كان النص القصصي موجها إلى الأطفال، فهم أحوج من غيرهم للمعلومات الاستعراضية.

يهدف العرض في بداية قصة «سر الاختفاء العجيب» إلى بيان وقت الفعل ومكانه «ذات صباح وقعت سلسـلة من الأحداث الغريبة، في جو من الغموض والتكتم والسـرية. فقد تجمع على رصيف محطة القاهـرة ثلاثة رجال يبدو عليهم الوقار، وفي صحبتهم عدد من الشباب والشابات يحملون الآت التصوير وأجهزة تسجيل تبين أنهم يعملون في الصحافة والإذاعة والتلفزيون» [53].

ويظهر العرض في بداية قصة «بلاد الأرانب» مظهر الشـخصية «سعدي» - البطل - وسلوكه، وعاداته، وصلته بالشخصيات الأخرى مثل صديقه صياح:

«كان سـعدي ولدا صغيرا مشعث الرأس، شرس الطباع، محبا للشـجار ليس له سوى صديق واحد اسمه صياح. وكان سـعدي وصياح يعيشـان في حارة واحدة فقيرة ويسـكنان متجاورين» [54]

وفي بعض القصص يبين العرض مكان الفعل (الحدث) ومظهر الشخصية، وصلاتها بالشخصيات الأخرى:

«السنجاب الصغير سنجوب يسكن بيتا وسط الغابة،
ذيل سنجوب جميل جميل، شعره طويل طويل،
يفخر سنجوب بذيلة، يباهي كل السناجب
الثعلب الصغير ثعلوب يغار من السنجاب الصغير سنجوب
ويتمنى أن تحرق الشمس ذيل سنجوب الملون» [55].

يشـير الكاتب إلى نهاية العـرض - التقديم - عندما يبدأ زمن القصة فيقـول مثلا: ركـب الجميع القطار المتجه إلى الصعيـد، أو أن يقول: في صباح هذا اليوم ذهب الجميع إلى الغابة.

ويبـــدأ محمد الظاهـــر قصة دلال المغربـــي بعرض يهـــدف للتعريف بالشـــخصية، والإشارة إلى سبب كتابة هذه الحكاية الشعرية عن المناضلة دلال المغربي:

صبية من بلدي

رائعة الجمال

كان اسمها دلال

هل تذكرون وجهها؟

هل تعرفون بعض الشيء

عن نضالها

فلتسمعوا حكايتي إذن

عن الصبية الجميلة السمراء

والوطن [56]

ويحجـــم الكاتب - أحيانا - عن اســـتهلال عمله بالعـــرض التمهيدي، ويبين للقارئ، ومنذ البداية، النقطة التي يبدأ عندها، ويؤخر لبعض الوقت إيصال المواد الاســـتعراضية التي ينبغي لها أن تشرح ما يجري في اللحظة الراهنة، ولماذا تجري. أي يفتتح قصته مباشـــرة، غير أن التدفق الحاضر للقصة يوقف بعد الابتداء [57]. كما في قصة «الجوع في طريقه إلينا» حيث يبدأ الكاتب القصة مباشرة «شاءت الأقدار أن تهجر سمية بلدها يصحبها أبوهـــا» [58]، ثم يوقف هذا التدفق القصصي، ويأتي الاســـتعراض، ليبين مظهر الشخصية وســـجاياها: «كانت البنت ذات أدب وجمال، لقد أتاحت لها ظروف الحياة التي كانت تعيشـــها أيام عزها أن تحصل على جزء غير يسير من العلم والمعرفة» [59].

كمـــا تنغمـــس القصة - أحيانـــا - بالحاضر القصصي رأســـا - من البدايـــة - وتفضل أن تنقل مواد العـــرض الضرورية إلى القارئ بطريقة تختلـــف جذريا، أي بحياكتها ضمن العمل ذاته، فقد يحلو للمؤلف، مثلا، أن يقطـــع ما في الحكاية من مقطع اســـتعراضي مســـتمر إلى عدد من الوحدات الصغيرة، والوحدات الاستعراضية - داخل الحكاية - المتقطعة تقع في المشـــاهد الاعتيادية دون إقحام [60]. تبـــدأ قصة «الأربعة الذين

ســرقوا الزمن» مباشــرة: «عندما طرق خالد باب المدرســة - لوصوله متأخــرا - انفرج الباب قليلا، وأطل مــن ورائه رأس العم طه» [61]. وفي ســياق القصة، يبزغ بصورة طبيعية عدد مــن التفاصيل المتعلقة بماضي البطل: «لم يكن المدرسون راضين عني بعد أن كنت مجدا وذكيا. بل يرون أنني أصبحت تلميذا بليدا كســولا» [62] جعل الكاتب هذا الاســتعراض ضمن العمل وليس في بدايته، وهذا الاستعراض لا يوقف تدفق الحاضر القصصي ولو لحظة واحدة.

كما يقدم اســتعراضا لشخصية أخرى - في ثنايا القصة - يقع ضمن المشاهد الاعتيادية، دون إقحام: «وبدأت تفكر بطريقة أخرى... إنها تعرف أن طارقا يتصرف دائما بشكل أكبر من سنه، فلو أنه الآن في السبعين من عمــره، فلا بد أن يتصرف كأنه في الثمانــين وربما ذهب ليلتقي بأعضاء المجمع اللغوي» [63]، فهذا الاستعراض يقدم للقارئ تقديما غير مباشر.

الوصف

ويمكــن للكاتب أن يقدم مادته عــن طريق الوصف، الذي يطلق على ما يتضمنه الســرد من تمثيل للأشــياء، والشخوص في وجودها المكاني لا الزماني [64].

لا توجد رواية - أو قصة - تخلو من الوصف، لأن «الوصف أكثر لزوما للنص من الســرد ذلك لأنه أســهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكــي دون أن نصف، ربما لأن الأشــياء يمكنها أن توجد دون حركة على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون دون أشياء» [65].

تقوم العلاقة بين الوصف والسرد على أساس أن الوصف يكون خديما لازما للسرد، لأنه لا يجوز أن نتصور الوصف مستقلا عن السرد، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة [66].

يؤدي الوصف في القصة إلى بطء الحركة، وأحيانا إلى التوقف، وهذا مــا يدفع للســؤال، هل الوصف يكــون مجانيا في القصــة أو الرواية؟ لا يمكــن أن يكون الوصف مجانيا - زائدا - في القصة، لأن الأصل أن يكون الوصف مرتبطا بالقصة، أو على الأقل يستخدم كإطار لها [67].

ويقود هــذا للحديث عن وظائف الوصف في القصة [68]، فالوصف يؤدي وظيفة واقعية عندما يلــزم القارئ النظر إلى الواقع حوله، حيث يقدم له رســما للشخصية يساعده على فهمها: «كان يا مكان في قديم الزمان، أميرة جميلة تعيش في قصر والدها سـلطان بغداد، وكان اسم الأميرة الجميلة شـمس الصبـاح، وكانت أنضر من الأزهــار الناعمة، خدها أحمر كالتفاح، وجسـمها رشـيق كأشـجار النخيل، ذكية مليئة بالحيوية والنشاط» [69]، أو يصف لنا المكان: «وكان لهذا الملك قصر يعد أجمل القصور في العالم، فقد بنيت أرضه وسقوفه من البلور الشفاف، وشيدت حيطانه من الخزف الصيني الفاخر، وصنعت أبوابه من سبائك الذهب الخالص» [70].

كمــا يمكن للوصف أن يسـتخدم في خلق إيقاع السـرد عندما يلفت – الوصف – النظر إلى الوسـط المحيط، فيحدث استرخاء وترويحا عن النفــس بعد مرور الحدث. أو يثير توترا عندما يقطع السـرد في لحظة حرجة، مما يولد القلق والتشـويق لدى القارئ. ويؤدي الوصف – أحيانا – وظيفة تصويرية، حيث يظهر الأشـياء ويوضحها، وذلك عندما يسعى الوصف إلى رسـم لوحة. فالروائي أو القاص كالرسـام أو المصور يختار قطعة من المكان، يؤطرها ويضع نفسه على مسافة منها. مع الإشارة إلى أن اللوحة تعرض أمام المشـاهد دفعة واحدة، أما الوصف فيأتي متتاليا فــي القصة، ومثال ذلك اللوحة التي رسـمها الكاتب للحديقة في قصة البلبل: «وكانت تلك الحديقة مزدانة كذلك ببحيرات جميلة، يشـبه لونها الأزرق لـون الفيروز، وتمتد وراءها غابـات كثيفة تفضي إلى بحر هادئ عميق، تستطيع السـفن أن تصل فيه إلى الشاطئ، وتسير تحت أغصان الأشـجار الممتدة فوقه» [71] وليس من الضروري أن يرسـم الكاتب دائما لوحات دقيقة لا تدع شيئا يفلت منها.

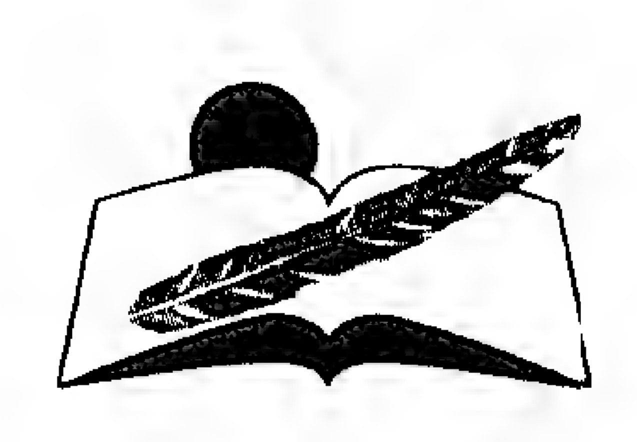
ويـؤدي الوصف، أيضـا، وظيفة معرفية، من خـلال تقديمه لمعلومات تاريخية أو علمية، فعندما وجد سـعيد قشـور الأسـماك في قصة «سر الاختفـاء العجيب» قال المـدرس: «إنها بقايا متحجـرة لحيوانات بحرية عاشت من ملايين السنين عندما كانت مياه البحر تغمر تلك المنطقة» [72]،

أو تقديم معلومات جغرافية « بدأت أحداث قصتنا قبل حوالي ستمائة عام في مدينة عربية مسلمة تقع على ساحل عمان، تدعى «جلفار» إمارة رأس الخيمة بدولة الأمارات العربية المتحدة حاليا ... اشتهرت جلفار ببحارتها وربابنتها مثلما اشتهرت بمزارعها ونخيلها وآبارها» [73]. ولكن إذا بالغ الكاتب في تقديم المعلومات العلمية، والتاريخية، والجغرافية في القصص الأدبية فانه قد يحول النص الأدبي إلى نص وثائقي أو تعليمي [74].

من الضروري الإشارة إلى أن بعض القصص لها صيغ شكلية تتميز بها، فالقصة الخرافية، مثلا، تختص بشكل خارجي يتمثل في استخدامها لصيغ بعينها أو ما يشابهها، ولكن صيغ الحكاية وقوانينها لا تصح بالنسبة للحكاية الخرافية فحسب، وإنما تصح كذلك بالنسبة لحكاية البطولة والأساطير والقصة القصيرة، والأغنية الشعبية القصصية، كما أنها تنطبق جزئيا على الحكاية الشعبية [75]. وإذا استمع القارئ إلى حكاية خرافية للمرة الأولى، تبدو معروفة له، إلى درجة أنه - على الأغلب - يعرف من قبل الخط الذي سيسير فيه الموضوع، ويرجع السبب في هذا إلى بناء الحكاية الخرافية المحدد: فهي لا تبدأ فجأة بالحركة، لها قانون للبداية، وقانون للنهاية، ونادرا ما تنتهي فجأة بخطبة أو زواج، لأنها إما أن تتبع هذا بصيغة ختامية: «أما أبو صير فقد كافأه الملك أحسن مكافأة وعاد إلى الإسكندرية، وصار من أغنيائها، وقضى حياته كلها على أحسن حال وأهنأ بال» [76]. أو تبين مصير الشخوص غير الرئيسية، أو تخبر أن البطل وأميرته عاشا سعيدين حتى نهاية حياتهما.

إذن لم يقتصر كتاب القصص الموجه للأطفال على صيغة واحدة، بل استفادوا من صيغ الحكايات الموجهة للكبار ووظفوها في نتاجهم، كالسرد، والوصف، والعرض، ومن الضروري الإشارة إلى أنهم استفادوا من الصيغ، والتقنيات التي تتلاءم مع مستويات الأطفال وابتعدوا عن الصيغ، والتقنيات التي لا تتوافق - على الأغلب - مع الأطفال. ففي السرد، مثلا، ركزوا على السرد اللاحق للحدث، لأنه السرد الشائع في القصص الكلاسيكية، ومن ثم فهو الأنسب للأطفال، وقد وظف الكتاب كذلك السرد السابق للحدث

من خلال الأحلام وإن كان قليلا، بسبب صعوبة تعامل الأطفال مع تقنية الأحلام، وعدم قدرتهم على توظيف رمزية الحلم في القصة، بينما لا يعثر على السرد المتداخل - المتقطع - في القصص الموجه للأطفال، لأن هذا السرد يعتمد على تداخل المقاطع السردية التي تنتمي إلى أزمنة مختلفة: الحاضر، والماضي، والمستقبل، ومن ثم فهذا لا يتناسب مع الأطفال الذين يحتاجون إلى تسلسل الحوادث وترتيبها زمنيا.



6

البيئة القصصية

من الأنســب البدء بتعريـف الفضاء القصصــي أو الروائي، لأنه عند الحديث عن الفضاء القصصي تبرز مجموعة من الأســئلة حول هذا المصطلـح، من حيث تعريفــه، وأهميتــه، والعلاقــة بينه وبين المكان والزمان.

هل الفضاء هو المــكان فقط؟ إن تغيير الأحــداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها، أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية أو القصــة، لذلك لا يمكن الحديث عن مكان واحد فــي الرواية أو القصة، بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حســب زاوية النظــر التي يلتقط منها، فعند الحديث عن بيــت واحد قد يقدم الراوي لقطات متعددة لهذا البيت تختلــف باختلاف التركيز على زوايــا معينة، فمجموع هــذه الأمكنة هو ما

«ترتبط الشخصيات بالفضاء ارتباطــا وثيقا، وذلك لأن كل فعل يقــوم بــه فاعل يجري فــي زمــان، فإنه يقع كذلك في مكان»

المؤلف

يطلق عليه الفضاء، لأن الفضاء أشمل وأوسع من المكان، فهو يشتمل على الأماكن المتفرقة المترددة خلال مسار الحكي، فالفضاء يلف هذه الأشياء [1].
إذن فالفضاء ليس المكان فحسب، بل هو أوسع من المكان، حسب وجهة النظر السابقة [2]. بدأ التعامل مع الفضاء القصصي في الكتابات النقدية العربية حديثا، كما تعددت مظاهر حضوره في الحكي [3] ولكن التركيز في دراسته انصب على الفضاء المكاني وجمالياته، وربطه - أحيانا - بالزمن.

يشمل مصطلح الفضاء - عند بعض الباحثين - المكان والزمان، لأن علاقات الزمان لا تمنح دلالتها إلا في مكان، والمكان لا يدرك إلا في سياق الزمان، «الفضاء أداء يشتمل على المكان والزمان، لا كما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص، وفي نسج نكهته المميزة» [4].

ترتبط الشخصيات بالفضاء ارتباطا وثيقا، وذلك لأن كل فعل يقوم به فاعل يجري في زمان، فإنه يقع كذلك في مكان، وبسبب الارتباط بين الأشخاص والمكان ينسب الأشخاص سواء في العالم الواقعي، أو التخييلي إلى الفضاءات التي ولدوا فيها [5]. فنقول: التاجر البغدادي، وعبدالله البحري، وعبدالله البري. ومن هذا المنطلق سيتناول هذا الفصل المكان والزمان في قصص الأطفال العرب.

المكان

تنبع أهمية المكان في الأعمال الروائية والقصصية من كونه «يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها. وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا، بحيث تراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان» [6].

قد يرتبط المكان بحياة الإنسان أكثر من الزمان، و«لا نبالغ إذا قلنا إن المكان أكثر التصاقا بحياة الإنسان من الزمان، حقا إن الحس بالزمن يعد عنصرا أصيلا في بناء الإنسان الفكري والنفسي، لكن إدراك الإنسان

للزمن لا يكون رهن استدعاء الإنسان له، فهو يستدعي ماضيه لحنينه إليه، أو يستدعي الحاضر لقلقه عليه، أو يستدعي المستقبل لأمله فيه، أو يأسه منه، فإذا أضفنا أن استدعاء الإنسان للزمن لا يتساوى في كيفيته مع أعمار الإنسان المختلفة، إذ إنه يزداد ضغطا على الإنسان كلما تقدمت به السن، فإننا نستطيع أن نقول إن إدراك الإنسان للزمن إدراك غير مباشر، فهو يتحقق من خلال فعل الإنسان وعلاقته بالأشياء، في حين أن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي مباشر، وهو يستمر مع الإنسان طوال سني عمره» [7].

تجدر الإشارة إلى أن علاقة الزمان بالمكان بالنسبة للعمل الروائي غير مقيدة «بقانون سوى قانون الجمال كما أن كليهما ليس له ضابط يضبطه سوى استخدام التقنية المناسبة للنص الروائي المناسب [8].

والعلاقة بين الإنسان والمكان علاقة وثيقة الصلة «فالإنسان من خلال حركته في المكان يقوم برسم جماليات هذا المكان، والمكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد لا حياة ولا روح فيها، وكذلك فإن الإنسان بمشاعره، وعواطفه، ومزاجه يأخذ من الطبيعة، وطقوسها، وفصولها ما يساعد مشاعره، وعواطفه، ومزاجه على رسم المكان، فإذا به كالفنان الذي يختار من الألوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنية، ويساعده على أن ينقل ما يريد قوله. ومن هنا يصبح المكان في الرواية ليس مظهرا تزويقيا، ولكنه جزء أساسي من هندسة الرواية ومعماريتها، بمعنى أن جمالياته تتفق، وتتناسق، وتتماشى مع جماليات الرواية الكلية» [9].

لقد اعتمد الروائيون والقاصون على عدة تقنيات في بناء أمكنتهم في الأعمال الأدبية، منها:

الوصف

أي رسم المكان بواسطة اللغة، وهو السبيل الأكثر انتشارا في الأعمال الروائية والقصصية [10]. كما في قصة البلبل:

«وكان لذلك القصر حديقة واسعة جدا، لا يدرك البصر آخرها، ولا يعرف البستانيون أنفسهم أين تنتهي،

وكانت هي أيضا تعد أجمل حدائق الدنيا، وأبدعها تنسيقا، وأغناها بالأزهـــار المختلفة الأصناف والألوان، وكانت تلك الحديقة مزدانة كذلك ببحيرات جميلة يشبه لونها الأزرق لون الفيروز» [11].

يبدع الكاتب في رسم صورة المكان وتحويله إلى لوحة عبر الكلمات، لأنه عندما يبدأ في «بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات ثم يسـقط الزمن - حيث إن الزمن لا يوجد مسـتقلا عن المكان - يصنع عالما مكونا من الكلمات وهذه الكلمات تشـكل عالما خياليا قد يشبه عالم الواقع، وقد يختلف عنه، وإذا شابهه فهذا الشبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية، فالكلمة لا تنقل إلينا العالم، بل تشير إليه وتخلق صورة (مجازية) لهذا العالم» [12].

القص

حيث «يكتسب المكان ملامحه بشكل غير مباشر من خلال سرد أحداث قصة تجري فـي إهابه، أو من خلال عرض تفاصيله، وموجوداته، وإطاره بشـكل قصصي»، [13] كما في هذا المقطع القصصي الذي يســرد أحداثا تجري في فضاء المقبرة:

«... حـدث مرة أن علمت شـقيقتي الكبرى بأن الأولاد سـيمرون بالقرب من المقبرة، فجلسـت على أحد القبور، وتدثرت بشـالها، وأشـعلت ثلاث شـمعات، وأخذت تبكي بصمت، وما أن شـاهد عدد مـن الأولاد هذا المنظر، حتى ركضوا إلى القرية، وولجوا بيوتهم من النوافذ، بعد أن ضلوا الأبواب من شدة الذعر» [14].

ملامح الشخصيات

«يتمكن القارئ - أحيانا - من إدراك ملامح المكان من خلال الأشخاص المتحركـين فوقه علـى طريقة تجريد الصفة من عناصـر الموصوف» [15] ومثال هذا:

«حين أمسك الغراب الأسود بالغيمة البيضاء، صرخت به:

– أطلقهـا. أطلق الغيمة يا غراب» [16]. فالمكان – السـماء – لا يحدده الكاتب، لأن ملامح الشخصيات تحدده، فالغراب يطير في السماء، والغيمة مكانها السماء.

ركـز كتاب قصـص الأطفال العرب على تقنية رسـم المكان عن طريق الوصف، لأنه الأنسب للأطفال، حيث يتعرفون على المكان الذي تجري فيه القصة، وخصائصه بسـهولة أكثر من تعرفهم عليه في التقنيات الأخرى، مثل: القص، وملامح الشخصيات، أو عن طريق المجاز.

تعددت الأمكنة التي ذكرت في قصص الأطفال العرب، ويرجع هذا إلى وفرة القصص من ناحية، وإلى أن القصص تتناول جوانب الحياة المختلفة من ناحية أخرى. فظهر المكان الخيالي: وادي الذهب، جزيرة الماس، مدينة الأحلام، أرض العجائـب، وادي الياقوت، مدينة الرعد... كما ظهر المـكان الحقيقي: الغابة، الحديقة، المدينة والشارع، المدرسة، القرية، الحي. وسيتم تفصيل الحديث حول القضايـا التالية: المكان المتخيل، والمكان الحقيقي، وخصوصية المكان العربي – البيئة العربية – في قصص الأطفال العرب، إضافة إلى مناقشـة حضور المكان في قصص الأطفال العرب من حيث الكثرة والقلة.

المكان المتخيل

يصعب تأكيد مرجعية محدودة للأماكن المتخيلة، سـواء من حيث اسمها الـذي تتميز به، أو صفتها التي تنعت بها، حيـث يخلق الراوي فضاء لتجري فيه أحداث موازية لأحداث، أو أفعال أساسية تجري في فضاء غير محدد أي غير حقيقي: في وادٍ، أو غابة موحشة، أو دير مهجور، أو قصر معزول [17].

توجد هذه الأماكن في القصص التي اسـتمدت من الحكايات الشعبية خصوصا المستمدة من «ألف ليلة وليلة»، فمغارة اللصوص تفتح في الجبل، عندما يقول لها اللصوص: «افتح يا سمسـم»: «فانشقت الصخرة للحال، ودخل الأربعون لصا مـع كبيرهم ومكثوا في الكهف مدة قليلة ثم خرجوا. وقال كبيرهم: اقفل يا سمسـم، فعادت الصخـرة. فالتأمت (أي انضمت والتصقت) كما كانت وعاد اللصوص من حيث أتوا» [18].

ووادي الأفاعـــي ملـــيء بالماس كما في قصة الســـندباد: «إذن هذا هو وادي الأفاعي الذي يتحدث عنه الناس، ما هذا؟ إن أرض الوادي كلها من حجر الماس الثمين» [19].

وجبــل المغناطيس في قصة الملك عجيــب: «فقال له الريان: انظر إلى هذا السواد الذي يلوح لنا من بعيد. إنه جبل المغنطيس. وستدفعنا الأمواج إليه غدا ويجذب المغنطيس كل ما في مركبنا من المسامير، فتتفكك ألواحه ونغرق جميعا في قرار البحر» [20].

ويبــرز من الأماكن الخياليــة ما يطلق عليه «باشــلار» المكان المتناهي فـــي الصغر الذي يتكرر وجوده في قصص الجنيات كالبيوت التي تســتقر فوق حبة فاصوليا، وهذا ينقل المكان إلى مستوى الفانتازيا، وتجتذب هذه الأماكن العديد من الحالمين، لأنها تدفع الناس نحو الحلم والخيال، ومنهم الأطفال [21]. ولعل أبرز مكان متناهٍ في الصغر في قصص الأطفال العرب هو المصباح الســحري مصباح علاء الدين، الذي سجن فيه الجني - المارد كبير الجسم - الذي ورد في قصة علاء الدين:

> «فلما جاءت بالمصباح، أرادت أن تزيل ما لصق به من الأوساخ فأحضرت قليلا من الرمل لتنظيفه. وما أن حكت المصباح بيدها حتى ظهر أمامها جني هائل الجسم، وصرخ بصوت عالٍ كالرعد: لبيك لبيك... ماذا تريدين يا سيدتي؟» [22].

وكتاب الأطفال لا يذكرون ماهية المكان - المصباح - من الداخل، وكيف يعيش الجني فيه، بل يصفونه من الخارج فقط:

> «وسار علاء الدين في داخل الكنز حتى وصل إلى المصباح، فأخذه ونزع شريطه منه، وألقى ما فيه من الزيت» [23].

المكان المتعين

يقصد بالمكان المتعين في قصص الأطفال المكان الذي له وجود في الواقع - أي ليــس خياليا كما ذكر ســابقا - ويمكن للطفــل أن يتعامل معه أو يراه كالشارع، والمدينة، والقرية. وقد تدور أحداث القصة في مكان محلي، أو أي مكان آخر، وقد تجري أحداث القصة في بيئة حديثة، أو تاريخية قديمة.

والأماكن في القصص التاريخية متنوعة، بعضها يرتبط بالتاريخ الإسلامي وسيرة الرسول - عليه الصلاة والسلام - كالمدينة المنورة، ومكة المكرمة، وغار حراء، وغار ثور، وموقعة بدر، وأحد، والقصص التي تدور أحداثها حول المعارك الإسلامية: كاليرموك، والقادسية، وعين جالوت، وحطين. وهناك القصص التي تدور أحداثها في المدن العربية في الزمن الماضي - أي القصص التراثية - حيث تتحدث عن عادات الناس، وتقاليدهم في العصور السابقة، كالقصص التي تجري في بغداد، والإسكندرية، ودمشق، والبصرة، وبلاد الصين، وبلاد الهند، وبلاد المغرب، فقصة «أبو صير وأبو قير» تدور أغلب أحداثها في مدينة الإسكندرية:

«في سالف الزمان وفي مدينة الإسكندرية العظيمة، الميناء المصري الشهير على ساحل البحر المتوسط، كان حلاق اسمه أبو صير، وصباغ اسمه أبو قير يعملان في حانوتين متجاورين» [24].

وقصة علاء الدين تجري أحداثها في بلاد الصين: «أتعرفون بلاد الصين، أيها الأطفال؟ لعلكم سمعتم باسمها، وما أظنكم سافرتم إليها مرة واحدة في حياتكم، فهي بلاد بعيدة جدا، وأنا أحب أن أقص عليكم شيئا مما حدث في تلكم البلاد البعيدة» [25].

ويحتاج كاتب الأطفال عند حديثه عن القصص التراثية إلى الإلمام بالبيئة التاريخية التي تجري فيها القصة، ويبحث الكاتب عن البيئة في كتب التاريخ: «حيث يعثر على أوصاف البيئة الطبيعية والاجتماعية، وحيث يلتقط أوصاف الملابس، وأخلاق الناس، وعاداتهم في تلك الفترة وهو بطبيعة الحال لا يتقيد بها تقيدا تاما، إنما يستعين بها على تصوير الفترة، ويترك لخياله اللمسات الفنية الأخيرة التي تصهر هذه المادة وتمزجها مزجا تاما، وتحيلها إلى مهاد ملائم تتحرك عليه الحوادث وتسعى فيه الشخصيات» [26].

من الأنسب أن يكون المكان في قصص الأطفال حقيقيا غير رمزي وخصوصا في القصص الواقعية، فعند قراءة قصص وروايات الكبار يلاحظ أن المكان - في كثير من الأحيان - يحمل دلالات رمزية، فالنهر

والبحر، والصحراء، والبيت، والسجن وغيرها من الأماكن ترمز لأشياء ترتبط بتجربة الكاتب، ومغزى قصته أو روايته، ويعمل القارئ على فك رمزيتها. أما في قصص الأطفال فإذا ذكر البيت فإنه يمثل مكان السكن، وإذا ظهر النهر فإنه المكان الذي تجري فيه المياه، وتعيش فيه الأسماك، وحوله الأشجار والطيور، فالأطفال ليس لديهم القدرة على التعامل مع المعاني الرمزية الكامنة في الأمكنة التي يوظفها الكتاب في قصصهم، لأنها تحتاج إلى تجربة ونضوج، وهذا غير متوفر لدى الأطفال بعد.

ولكن، لا يعني هذا أن المكان الرمزي غاب عن قصص الأطفال كليا، فقد ظهرت بعض الأمكنة التي تحمل دلالات واقعية، وأخرى رمزية، ومنها السجن الذي يستوحى من القفص.

يمثل فضاء السجن – بوصفه عالما مفارقا لعالم الحرية خارج الأسوار – مادة خصبة للروائيين والقاصين في التحليل، وإصدار الانطباعات التي تفيد في فهم الوظيفة التي ينهض بها السجن كفضاء روائي وقصصي معد لإقامة الشخصيات – خلال فترة معلومة – إقامة جبرية غير اختيارية في شروط عقابية صارمة، ويشكل السجن بهذا المعنى نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل، بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات، وإثقال كاهله بالإلزامات والمحظورات، فما أن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن – مخلفا وراءه عالم الحرية – حتى تبدأ سلسلة عذابات لن تنتهي سوى بالإفراج عنه [27].

وقد ظهر السجن بمعناه الحقيقي – أي مأوى للمجرمين والمذنبين – في قصص الأطفال على الرغم من دعوة علماء النفس والتربية كتاب القصص إلى ضرورة الابتعاد عن تصوير هذا المكان، بسبب آثاره السلبية على حياة الأطفال، ولكن بما أن الطفل يعيش في الحياة – الواقع – يجب أن يتعرف على السجن كونه يمثل مكانا حقيقيا يدخله المذنبون والمجرمون، كما في قصة الحمار المحترم: «وقد تمكن من إيذاء العديد من الناس، فجاء شرطي، وقبض على الحمار الذي صاح: «هذا اعتداء على حريتي الشخصية، ولا أقبل به». قال الشرطي: «من يؤذ الناس يعاقب» وسجن الحمار في غرفة بابها ونوافذها مغطاة بقضبان حديدية، وهناك تعلم أن استخدام القوة لا يكسب احتراما» [28].

وظهر السـجن - المعتقل - في القصص التي تصور سـجون الاحتلال الإسرائيلي في فلسطين، ولبنان، والفرنسي في الجزائر [29]، حيث يكون هذا المكان معتقلا للأبطال الذين يدافعون عن أرضهم وحقهم.

إلى جانب السـجن الحقيقي ظهر السـجن بمعناه الرمزي، من خلال القفص الذي تسجن فيه الطيور والحيوانات، ويهدف الكتاب من ذلك إلى إيصال فكـرة، وهي إبراز قيمة الحرية، وتصوير القفص على أنه سـجن إجباري يمنع الطير والحيوان من ممارسـة حياته الطبيعية المنطلقة، فكما يمقت الإنسان السـجن، فإن الطير والحيوان يمقت القفص. حتى لو كان منظـر القفص جميلا ويهتم فيه بالطيـر كل الاهتمام، فإن هذا العصفور يكره القفص، ويتمنى الحرية والعودة إلى وطنه - الطبيعة - وهذا ما عبر عنه الكناري [30]:

قفصي حلوٌ... ولكن أتمنى

لو أزاحوا هذه القضبان عنا

جارتي مثلي تريد

ظالم هذا الحديد

أنا أشكو... ويقول الناس: غنى

جارتي عصفورة مثلي تقول

أجمل الأشعار في الفجر تقول

وطني خضر الروابي والسهول

وهذا هو حال البلبل المسـجون في قفص، يشـدو بصوت حزين على الرغم من أنه يعيش في قفص ذهبي، الأمر الذي دفع العصفور للدهشة والاسـتغراب عندما «رأى في باحة أحد القصور بلبلا صغيرا يسكن في قفص ذهبي جميل. وعجب أشد العجب عندما رأى سيدة القصر الفاتنة تحمل بيدها مـا لذ وطاب من الحبوب الشـهية الناضجة، وتضعها في وعـاء نظيف للبلبـل داخل القفص. وقد وقف البلبـل على قصبة رفيعة داخل القفص، وأخذ يصدح بغناء آسـر ويشدو بصوت حزين رخيم» [31].

اقترب العصفور من البلبل وقال له: «أخبرني بربك أيها البلبل عن سـبب حزنـك رغم ما ترفل به من رغد العيـش. فأجابه البلبل باكيا: وأي نعيم

هذا الــذي تتحدث عنه أيها العصفور الطيب... ألا تراني حبيسـا وراء قضبان هذا القفص اللعين... وقد حرمت حريتي، فما نفع الطعام الشهي والماء القراح وأنا سـجين وراء هذه القضبـان؟! إن أصحاب هذا القصر قد حبسوني في هذا القفص الجميل، ليستمتعوا بغنائي وشدوي، وهم لا يدرون أن شدوي ما هو إلا بكاء حزين، ونواح مرير، على حريتي الضائعة» (32).

وظهـرت بعض الأمكنـة الحقيقية في قصص الأطفال بسـبب التقدم العلمـي وغزو الفضـاء - وإن كانت خـارج الأرض - كالقصص التي تدور أحداثها في الفضاء، وعلى سـطح القمر، ويغلب على هذه القصص الطابع العلمـي. حيث كتب الأدبـاء والعلماء عن هذه البيئة الجديـدة: رحلة إلى القمـر، رحلة إلى الفضـاء، مغامرات في الفضـاء. والحديث عن الفضاء يستدعي الحديث عن السفينة الفضائية، والنجوم والكواكب في هذا الكون.

ويهـدف الكتاب من هذه القصص - أيضا - إلى تعريف الطفل العربي بالمكتشفات الحديثة، حتى لا يصبح معزولا عن العالم.

«بدأت المركبة الفضائيـة التي تقلنا تهبط على الكوكب الأحمر. بعد حـين، كان الأصدقاء جاهزيـن للهبوط على سـطح الكوكب، حين جلنـا بأبصارنا كان منظـر الوديان والصحـارى التي نشـاهدها لأول مرة جميـلا، فقد كانت الصخور والرمال ذات لون برتقالي محمر، والشـيء الذي أدهشنا كثيرا هو السماء، حيث كانت وردية براقة» (33).

يعمـد الكتاب فـي كثير من قصص الأطفال إلى عـدم تحديد المكان، ويقصدون من إطلاق المكان وعدم تحديده التحديد الكامل إعطاء الشعور بـأن المدينة في القصة هي كل مدينة صغيرة أو كبيرة، وكذلك المدرسـة، وكل مجتمع ريفي (34).

كما يلجأ الكتاب - أحيانا - إلى إشـارات خاطفة للمكان، ولا يسهبون فـي ذكر تفاصيله. حيـث «إن تكون الفضاء الروائي ليس مشـروطا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة مسهبة للأمكنة في الرواية، وإن هذا الفضاء يتأسـس دائما من خلال تلك الإشـارات المقتضبة للمكان، والتي

غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاته»[35] ومن ذلك: «جاء إلى إحدى المـــدن رجل...»، «كان يعيش في الغابـــة وتمنى أن يحصل على...»، «ذهبنا إلى المدرسة...».

ويبدأ الكاتب بسرد أحداث القصة دون تقديم مقاطع وصفية للمكان - المدينة، والغابة، والمدرسة - ولكن هذه الإشارات المقتضبة للمكان لا تنفصل عن ســياق القصة، ومجرى أحداثها، فحين تجري القصة في المدرســـة - مثلا - يتم الحديث عن الطريق إلى المدرســـة، وســـاحة المدرســـة، وغرفة الصف، والملعب وكل هذه الأماكن ترتبط بفضاء المدرسة.

في مقابل ذلك، يعمد بعض الكتاب والشـــعراء إلى جعل موضوع قصته أو قصيدته المكان - وصف المكان: الحقل، الغابة، الحديقة، الســـماء السد المائـــي، النهر البحر. ويلاحظ التركيز على وصف الطبيعة - المكان - عند سليمان العيسى، كوصف الحقل[36]:

الحقل الأخضر ألحان
يتمشى فيه نيسان
وخرافي تسرح في العشب
وتحيي الثور على الدرب

ووصف البيت الذي بني على النهر[37]:

بنيناه على النهر
بقرب الماء والأخضر
بنينا بيتنا السحري
مناظر... كلها تَسحَر
أقمناه... كلؤلؤةٍ
ونورناه بالأمل
نوافذه مضيئات
تطل على البساتين
يسقسق حوله الدوري
وأسراب الحساسين

خصوصية المكان العربي

قـد تكون بيئة القصـة: ريفية أو حضرية - مدنيـة - أو بدوية، أو بحرية، ومعلـوم أن الوطـن العربي يضم جميع البيئات السـابقة، ويجـب على القصة التـي تجري في بيئة معينة أن تقدم جو هذه البيئة والإحسـاس بها، وأن توحي هذه القصص بالشـعور الذي يوحي به المـكان، فالقصة التي تدور أحداثها في الصحـراء عليها أن تبرز خصوصيات بيئة الصحـراء، والقصة التي تجري في القرية تظهر جمال الطبيعة، وما فيها من تعاون، وأعمال الزراعة والفلاحة [38].

قـدم الكتـاب العرب كثيـرا من القصـص للأطفال، فهـل تمثل تلك القصص البيئة العربية بوجهيها: العام والخاص؟ بعد تفحص نسـبة كبيرة من القصص توصلت الدراسة إلى أن القصص انقسمت - في هذا المجال - قسـمين: قسـم اعتنى بالمكان العام غير المحدد بملامح مميزة - وهي الأغلـب - حيث تجـري أحداثها في مكان مطلق، يبتعـد فيه الكتاب عن التحديد، ويرجع السـبب في ذلك إلى رغبتهم في أن يكون المكان دالا على كل مكان مشابه: في المدرسة التقى الطلاب، ذهب سعيد إلى الغابة، طارت الفراشات في الحديقة، فالمدرسـة والحديقة والغابة وغيرها من الأماكن غير محددة، قد تكون في بلد عربي، أو غير عربي.

أما القسـم الثاني، فقـد تجلى فيه المكان العربـي - البيئة العربية - الريـف والمدينة، والنهر والصحراء، حيث أبـرز الكتاب البيئات الريفية - خصوصا الزراعية - كوصف سد الفرات في سورية:

> «قرأ ربيع عن الشـلالات كثيرا قبل الآن، وكانت أمنيته أن يراها بالعين. وهكذا، عندما وصلت سـيارة الرحلة المدرسية إلى موقع سد الفرات أدرك أن مشاهدة الشلالات أحلى بكثير من القـراءة عنها في الكتب، ووقف ربيع يتأمل المياه الناصعة المتدفقة من قنواتها الست بفرح غامر» [39].

> والكاتب يقدم هذا الوصـف من أجل إيصال فكرته، التي تتمثل بقدرة الإنسان العربي على تحويل الصحراء إلى مناطق صالحة للزراعة «وعن الإنسان الذي استطاع - عندما تحررت إرادته من الاستعمار والقهر - أن يحقق هذه المعجزة الخالدة في قلب الصحراء» [40].

تختلف بيئة القرية - الريف - عن بيئة المدينة، حيث تتميز بجمال طبيعتها وأشجارها والربيع فيها، وهذا ما تفتقده المدينة «يقف بين حين وآخر فنقف معه، ليسمي لنا الأشجار التي نمر بها. فهذه بلوطة، وهذه سنديانة، وتلك زيتونة وقربها خروبة، وفجأة يسألنا عن اسم شجرة غريبة، لم نلمح مثلها نحن سكان المدينة. كنا نسكت ثم نقترب من الشجرة نتلمسها، نشتم رائحة ورقها. ويسود الصمت الثقيل الخجول لكن (هندا) التي تقضي كل صيف عند جدتها في الريف تقفز بعد تأمل صارخة: إنها شجرة الزعرور» (41). ويصف الكاتب - في القرية - الأراضي الخصبة، وأعمال الفلاحة - وهذه سمات القرية العربية بشكل عام، فالفلاحون يرددون - في الأردن مثلا - الأغاني الشعبية و«المواويل» أثناء الزراعة، وعند الحصاد، وفي لبنان يرددون «الميجنه»، وهذه الإشارات تكشف للقارئ البيئة التي تجري فيها القصة، «...ثم نهضنا ومشينا نتفرج على واد خصيب وفلاح أسمر وفلاحة ينشدان الميجنة للحقول، قال المعلم سليمان: أترون تلك الهضبة؟ وراءها تقع قريتي. تسارعت أقدامنا. وهمت نفوسنا. وأشرفنا على القرية من فوق الهضبة. كانت بيوتها المتناثرة كحمامة وديعة تفرش جناحيها مطمئنة. أشار المعلم بيده وقال: هل ترون تلك الشجرة العظيمة؟ هناك بيتنا. أتوقع أن تكون أمي تحت شجرة التوت تلك، تخض اللبن» (42). يبين المقطع السابق من القصة بعض سمات القرية اللبنانية مثل: الأشجار، وغناء الفلاحين في الحقول، وهدوء القرية وسكينتها، وقيام النساء بمساعدة الرجال في الحقول، و الأعمال اليدوية مثل: خض اللبن.

ترتبط القرية المصرية - من ناحية الزراعة - بنهر النيل، إذ هو سبب خصوبتها «وأخذ القادمون يتطلعون إلى أراضي القرية الخصبة. الممتدة على شاطئ النيل...» (43).

وعمل بعض الكتاب - أثناء سردهم لقصص تجري في الريف - على تقديم معلومات عن الزراعة المصرية من حيث أهميتها، والمشاكل التي تعاني منها، ودور الجميع في مكافحة الآفات الزراعية ومنهم الأطفال «كان أحمد المصري يحب حقل القطن، فقد عرف أنه يعطينا المادة الخام التي نصنع منها ملابسنا، وكان دائم الذهاب إلى حقل القطن، ليطمئن على

المحصـــول» [44]، ويجد أحمد الجميع قد أصابه الحــزن، فيحاول البحث عن سبب ذلك، وعندما يذهب إلى زهرة القطن ليشكو لها، يجدها حزينة أيضا فيســألها: «ولماذا كل هذا الحزن؟ فقالت له: بســبب دودة القطن... إنها تأكل ورقي، وتقلل محصوله، مصر تخسر الملايين كل عام بسبب هذه الــدودة. فمال أحمد على القطن، وأخذ يقلب في ورقه، ووجد دودة تنهش في ورقه، فنزعها بورقتها وأحرقها» [45].

قــدم بعض الكتاب أمكنــة تخص عدة بيئات، مثل عريشــة العنب التي تشــتهر بها مناطق بلاد الشــام: «تحت عريشــة العنب... فــوق المصطبة الحجرية المشرفة على باحة الدار الكبيرة، كان جدي يجلس كل مساء» [46].

كما أن وصــف الحارة حاضر في قصص الأطفال، الحارة الشــعبية، التــي يتم التعرف من خلالها على الطبقة الاجتماعية التي تســكنها، وإلى مزاج الشــخصيات وطبيعتها والإشارة إلى مســتواها الاجتماعي «البيوت في الحارة، كل البيوت تستيقظ باكرا، والأطفال ينهضون مع خيوط الفجر الأولى، وأهل الحارة يهرعون إلى فرن النحاسين، يصلون الفجر في جامع الأشــقر، ثم يقصدون الفرن، يأخــذون دورا عند أبي صبحي والرجل يبل قلم (الكوبيا) بريقه، ويســجل الأســماء بخط مرتعش وحروف متشابكة، لا يفــك ارتباطها، ولا يعــرف تناثر نقاطها غير أبي صبحي نفســه» [47] وإعطــاء صورة واقعية عن الحارة الدمشــقية الشــعبية من خلال تصوير طرقها، وعادات الناس، ولباســهم، وسلوكهم، «قبقابي يوقظ النائمين في الحارة، أقفز من الدار إلى الفرن، أقطع الدرجات الحجرية، أجتاز البوابة المعتمة، والزقاق الصغيــر، تتفرق القطط، تركض بعيدة وقد أزعجها قرع القبقاب، أصير أمام الفرن. رائحة الخبز الأسمر الطازج تستقبلني. وأمام الفرن هناك يزدحم رجال بحطات وقنابيز يحجزون دورا، ونســاء قادمات من أطراف الحارة يجئن مبكرات، على رؤوســهن أطباق القش الملونة، وقد عقدن المناديل المزركشة» [48].

وتجــري أحــداث القصص فــي المدينة - أيضا - فقصة أســود البر والبحــر تدور أحداثها في مدينة جلفار وهــي «إمارة رأس الخيمة بدولة الإمــارات العربية المتحدة حاليا، وقد كانــت من أهم المراكز التجارية في

منطقة الخليج العربي في ذلك الوقت. اشتهرت جلفار ببحارتها وربابنتها، مثلما اشتهرت بمزارعها، ونخيلها، وآبارها، وأهلها الذين لقبوا لشجاعتهم بأسـود البر والبحر»[49]. ولا تكتفي القصة بالحديث عن المدينة (جلفار) بـل تعرض لعدة مناطق منهـا: الخليج العربي والبحـر الأحمر، ومضيق هرمز، لأنها مدينة ساحلية، ومن ثم فهي ترتبط بالأماكن البحرية والموانئ القريبة منها.

يستدعي الحديث عن المدينة الحديث عن الشارع، لأنه جزء رئيسي من المكان في المدينة، ووصف الشـارع في قصـص الأطفال بأنه مكان للعبور والانتقـال من مكان إلـى آخر، ومكان للعمل - أحيانـا - يعمل فيه عمال النظافة كما في قصة «شارع عبدالرحيم»[50].

وتناول الكتاب الشـارع من زاوية أخرى، فهـو مكان لمقاومة الاحتلال: «أسـرعَ الجنود في أثر الأطفال والفتيان والفتيـات وهم يطلقون نحوهم قنابل الغاز، وبقيت وحدي وسـط الشـارع المزروع بالشـقائق والأحجار، مددت يدي إلى سـلتي، ووجدتني أملؤها بالأحجـار، إن جدتي لن تحتاج للشقائق اليوم، سآخذ هذه الهدية للأطفال والفتيان والفتيات»[51].

ظهـر المـكان - المدينـة والريـف - المقـاوم للاحتلال الإسـرائيلي، والإنجليزي، والفرنسـي، والإسباني، وأحيانا، يكون للمكان دور في النصر على الأعداء، فقد قام محمد بن عبد الكريم الخطابي باسـتدراج الجيش الإسـباني إلى منطقة ريفية - من المدينة إلى الريف - وعرة تساعده على الانتصار عليهم، «فكانت المعركة الفاصلة بين الجيشـين يوم 20 يوليو من العام 1921، وتعرف بمعركة أنوال حيث استدرج جيش الريفيين العدو إلى مكان جبلي وعر المسـالك، يعرف بأنوال، وهو الذي تحمل المعركة اسـمه، فانقض عليه وسحقه»[52].

وبسـبب كثرة الحروب التـي خاضتها المنطقـة العربية - خصوصا الحروب الحديثة التي تستعمل فيها الطائرات والمدفعيات - ظهرت المدن العربيـة المدمرة، ويهـدف الكتاب من كتابة قصـص للأطفال حول هذا الموضوع إلى إبراز وتسـجيل وحشية الأعداء، وإظهار عدوانيتهم على كل شيء ومنها الأماكن:

«عندما وجد نديم نفسه في مدينة القنيطرة بعد تحريرها
من العدو الصهيوني، خيل إليه أنه يقف وسط مدينة دمرها
زلزال، فقد كان كل شيء حوله مدمرا تدميرا كاملا ووحشيا،
البيوت، والكنائس والجوامع، والمدارس، والمستشفيات» (53).

وقد ارتبط بالصراع العربي - الإسرائيلي ظهور مكان جديد وهو المخيم، الذي برز إلى حيز الوجود في المنطقة العربية بعد حرب العام 1948، حيث قامت سلطات الاحتلال بإبعاد مئات الآلاف من أهالي فلسطين إلى خارج وطنهم، وأقيمت لهم مخيمات في: الأردن، ولبنان، وسورية، ومصر، والعراق، إضافة إلى المخيمات التي أقيمت داخل أراضي فلسطين، والمخيم إشارة إلى معاناة الإنسان مع المكان، وجاءت القصص التي تتحدث عن المخيمات - سواء للكبار أو للأطفال - معبرة عن صورة ثابتة لهذا المكان، حيث الفقر، والبؤس، والشعور بالإحباط، بيوت من الصفيح، والطين، والقماش، صغيرة الحجم، يزدحم في الغرفة حشد كبير، وظروف الحياة في هذا المكان أثرت على ساكنيه، فأجبرت الأطفال وهم في سن مبكرة على العمل، والخروج من المدارس، وقد قدمت الكاتبة روضة الهدهد وصفا للمخيمات من حيث تصوير المعاناة اليومية التي يعيشها أهل المخيمات (54).

وللبيئة الساحلية حضور في قصص الأطفال العرب - وإن كانت قليلة - وما يتعلق بهذه البيئة من: الشاطئ، والمراكب، والبحر، حيث تظهر قصة «انتصار الحق» بعض القيم السلبية المتعلقة بهذه البيئة، وهي محاولة بعض الأشخاص السيطرة على البحر والصيد، واحتكار البحر لتحقيق المصالح الشخصية التي لا تتناسب مع القانون، فالمختار «من عادته التخلص من كل ما يزاحمه في أي مجالٍ من مجالات العمل، ولا سيما في الصيد الذي يعتبره المختار حكرا عليه وحده، لأنه كان يريد أن يخلو له البحر والشاطئ من أي مركب غير مراكبه، حتى يتمكن من القيام بأعمال التهريب دون رقيب» (55)، لكن المكان - البحر - يؤدي دورا إيجابيا في القصة حيث يصبح أداة للعقوبة، فالجزاء من جنس العمل:

«وشاءت إرادة الله كشف الحقيقة، وعقاب المجرم،
فبينما كان المختار يبحر ذات يوم بمركبه لتسليم الأسلحة

المهربة، إذ هبت ريح عاصفة قلبت المركب، وسقط المختار في الماء وأشرف على الغرق، لو لم يتداركه بعض الصيادين. ولما أحس المختار بدنو أجله أراد التوبة إلى الله عن جرائمه» [56].

ويلاحظ حضور النهر في قصص الكتاب العرب، خصوصا البلاد العربية التي تعيش في بيئات نهرية، كالعراق، حيث نجد عددا من القصص التي تتناول هذا المكان: «هكذا أخذ النهر قطا» لفاروق يوسف، و«النهر والأرض» للطيفة الدليمي، و«النهر والصخرة» لجعفر صادق.

تحتل الصحراء مساحة واسعة من الأراضي العربية، وتعيش فيها حيوانات عديدة، لذلك قدمها الكتاب للأطفال، فجاء على لسان حيوان المها العربية «إن صحراء عمان التي تبدو وكأن لا حياة فيها، تزخر بأنواع كثيرة من الحيوانات. فيها الحيوانات المفترسة، مثل النمر، والضبع، والنمس، والوشق، والذئب، والثعلب، وفيها أيضا من أقربائنا آكلة العشب، الوعل، الذي يتميز الذكر منه بقرونه الطويلة ولحيته البارزة» [57].

وتمثل الصحراء مكانا غير محدد المعالم، من متعلقاته شدة الحرارة والعطش: «صرخ التلاميذ قائلين: تهنا في الصحراء، نريد أن نشرب، الحر شديد، نحن خائفون» [58]، عند ذلك تظهر العلاقة بين مكانين متلازمين الصحراء، والسماء - النجوم - فتؤدي النجوم دورا مهما في تحديد الاتجاهات. قال تعالى: «وعلامات وبالنجم هم يهتدون» [59]، والقصة تريد الوصول إلى أن النجوم تقوم بدور المرشد إلى الاتجاهات:

«وقف هشام مبتسما وقال: تلمع النجوم في الصحراء أكثر من المدينة، وإذا كنا ضيعنا الشمس ولم نهتد لها، فلا يجب أن نضيع النجم القطبي. النجم القطبي يشير دائما للشمال، ومدينتنا كما تعلمون شمال الصحراء، لو سرنا في اتجاه هذا النجم وصلنا بسلام لمدينتنا» [60].

تعمد بعض القصص إلى وصف الأماكن التاريخية، والآثار التي تشير إلى الحضارات السابقة، كالآثار الفرعونية، ويهدف الكتاب من تصوير الأماكن التاريخية إلى تعريف الطفل بمعتقدات الأمم السابقة، وعاداتها:

«وقف محمود مذهولا وعيناه تتأملان المكان في دهشة وانبهار، ووقع بصره في منتصف الغرفة على صندوق يتخذ شكل الجسم الآدمي وفي مكان الوجه، يوجد قناع يمثل وجه رجل، مصنوع من الذهب الخالص، مطعم بقطع من الأحجار الكريمة تتلألأ ألوانها الحمر والزرق والخضر، حول التابوت عديد من أدوات الاستعمال اليومي مثل سرير... قال سعيد: من الغريب أن يدفنوا مع الميت كل أثاث بيته! أجاب محمود: لقد آمن المصريون القدماء بالحياة بعد الموت، متصورين أن الميت سيحتاج إلى كل هذا في حياته الأخرى» (61).

ويستدعي تقديم الفضاء المكاني وصف الأثاث، والمأكل، والمشرب، لأنهما يؤشران على البيئة الاجتماعية. فالأثاث يمثل مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية، فيعكس مجموعة من القيم المادية الاجتماعية: الغنى والفقر، فالغنى يرتبط - أحيانا - بالاهتمام بالمظاهر، وحديث الكاتب عن البيت والأثاث يهدف إلى إعطاء صورة عن وضع العائلة الاجتماعي والمادي، فالأسرة في قصة «الأرنب المغرور» تهيئ الجو المناسب لأبنائها كي يدرسوا ويتفوقوا في دراستهم: «في البيت كانت لي طاولة صغيرة أضع فوقها كتبي ودفاتري، وقد اختارت لها أمي موقعا قريبا من النافذة، وحين أجلس إليها أحس بسعادة لا توصف. النافذة العريضة تطل على حديقة الجيران والعصافير لا تغادر الشرفة، تنتقل من الإفريز الحجري إلى الشجيرات الخضراء... أما أخي الصغير فلم يكن همه إلا اللعب، يدحرج كرته الملونة في الصالة ويركض وراءها من غرفة إلى غرفة» (62) فهذا الوصف يبين للقارئ الوضع المادي للأسرة. كما أن المأكل والمشرب «يشكلان مؤشرا هاما بالنسبة إلى الطبقة الاجتماعية وإلى مزاج الشخصيات المختلفة وطبيعتها، لما في اختلاف الأصناف والأنواع من ارتباط ببيئة معينة، وإشارات إلى مستوى أو طباع خاصة (63)» فكثرة الأطبق وتنوعها تمثل بيئة اجتماعية غنية: «أخذت ديمة تراقب أمها وهي تصف أقراص التمر التي صنعتها في أطباق صينية واسعة ثم ترش فوقها السكر الناعم... لقد قضت أمها نهارها كله مشغولة في صنع الكعك (المعمول)، وتحضير الحلوى من أجل العيد» (64).

وتنسب كثير من القصص التي قدمها الكتاب العرب إلى بيئات عربية معينة، فعند قراءة قصة أو مجموعة من القصص تحت عنوان: قصص من اليمن، قصة من الجزائر، أقاصيص من تونس، ويلاحظ أنها لا تمثل البيئة التي نسبت إليها، فهي - أحيانا - قصص شعبية تراثية لا تختص بها دولة عربية دون أخرى، وهي من ناحية أخرى تمثل بيئة غير محددة - عامة - قد تجري في أي دولة عربية أو غير عربية.

بقيت إشارة - بالنسبة للمكان - بشأن درجة حضور المكان في قصص الأطفال العرب، حيث إن التفاوت والاختلاف واضح في مدى حضور المكان، ويمكن تصنيف ذلك على النحو الآتي:

أ - الأماكن التي يشكل حضورها ظاهرة لافتة للانتباه، منها الطبيعة، وخصوصا الغابة، والحديقة، والنهر، والبحر، والمدرسة، وأماكن اللعب، ويعود ذلك لطبيعة العلاقة بين الطفل وهذه الأماكن، فالغابة والحديقة تشكل فضاء للانطلاق، والاستمتاع بجمال الطبيعة وهذا مطلب للأطفال، فهم يتعلقون بالطبيعة: أشجارها وعصافيرها وحيواناتها، خصوصا في المراحل الأولى من حياتهم. كما أن الأطفال لا يفضلون الأماكن المغلقة، لذلك يتجهون نحو القصص التي تجري أحداثها في أماكن اللعب، ويدرك هذا من خلال ملاحظة إقبال الأطفال على أفلام الرسوم المتحركة التي تجري في الطبيعة، أو الملاعب ككرة القدم، ويضاف إلى ذلك أن الأطفال لا يستطيعون إدراك فنية الأماكن المغلقة، ودورها في بناء القصة، ورمزيتها أحيانا.

أما حضور المدرسة فيعود لسببين رئيسيين: أن الجمهور الذي تكتب له القصص مازال في المدارس، ومن ثم فالقصة تسعى لتصوير المكان الذي يقضي فيه الطفل معظم وقته هذا من جانب، ويسعى التربويون إلى ربط الطفل بالمدرسة من خلال القصص التي تصور له أهمية التعليم، ودور المدرسة في بناء الإنسان علميا ونفسيا، أي ربط المكان بالمضمون والهدف من جانب آخر.

ب - الأماكن التي لا يشكل حضورها ظاهرة، فحضور هذه الأماكن يأتي ضمن الفضاء العام للقصة، وليس مقصودا: كالشارع والحارة، والمطبخ، وغرفة الصالة.

ج – الأماكـن التي تغيب عن قصص الأطفــال، مثل: الملاهي والنوادي الليليــة، والبارات – التي لها حضور واضــح في قصص وروايات الكبار – حيــث أحجم الكتاب عن إيراد هذه الأماكن فـي قصص الأطفال وأدبهم، لأسباب أخلاقية تربوية.

الزمن

لم يعد الزمن موضوعا فحســب، أو شــرطا لازما لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية، بل إنه يوشــك أن يصبح بطل القصة [65]. ويمثل الزمن «عنصرا من العناصر الأساســية التي يقوم عليها فن القص، فــإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا – إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية – فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن» [66].

يتشكل الزمن الروائي والقصصي الذي يعد «صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيشي وفق الزمن الواقع أو السيكولوجي» [67].

وليس هذا فحســب، بل إن الزمــن عنصر بنائي في الرواية، ولا يوجد مســتقلا في القصة أو الرواية عن باقي العناصــر الأخرى، «ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص، مثل الشخصية، أو الأشياء التي تشــغل المــكان، أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلــل الرواية كلها، ولا نســتطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية، ومــن هنا تأتي أهميته عنصرا بنائيا، حيث إنه يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها» [68].

يظهر في قصص الأطفال شــكلان للزمن، الزمن العجائبي، والزمن الواقعــي، يظهر العجائبي من خلال بعض الشــخصيات العجائبية وهي تعمل بطريقــة اختراقية للزمن المألوف أو الواقعي، فالســرعة الخارقة التي تمتلكها الشــخصية: الجني أو الســاحر، تجعلــه يتصرف بالزمان بطريقة مخالفة للإنس. فالسرعة تمثل أمرا عجائبيا مفارقا لما هو عادي مألــوف في التجربة الزمانية [69]. ومثال ذلك الســرعة التي كان يتصف بها الشاطر محظوظ:

«وضحك محظوظ وسأله عن سبب ما يفعل، فأجابه: إذا أنزلت هذه الساق، فسأقفز في كل خطوة مائة ميل» [70].

كما تتميز القصص الشعبية بالتعميم على الصعيد الزماني، لذلك فهي لا تحتفي كثيرا بالجزئيات الزمانية: الساعات، والأيام والشهور: في قديم الزمان، في سالف العصر والأوان.. فتحديد الزمان والمكان في القصص ضروري - في قصص الكبار - وعدم تحديدهما قد يحدث نوعا من التشتت والغموض. أما بالنسبة للأطفال، فالأمر قد يختلف، فقد لا يكون لديهم - في بداية أعمارهم - تفهم واضح للزمان، وإن كان إدراكهم للمكان أوضح من الزمان، لذلك فإن رواة القصص الشعبية يبدؤون قصصهم بقولهم: كان يا مكان في سالف العصر والأوان، وهو تعبير يعني الماضي، ولكن دون تحديد دقيق لذلك الماضي، بينما يتم تحديد المكان الذي تجري فيه الأحداث: عاش أمير في مدينة جميلة [71].

قد يرد في القصص الشعبية بعض المؤشرات الزمنية الجزئية، ولكنها لا توظف إلا في حالات خاصة، حين تكون ذات أثر مباشر في الأحداث، أي أن الإشارات الزمانية تظهر في الوقت المناسب، أثناء عرض القصة [72]، فعندما تبدأ قصة بقول الراوي: في قديم الزمان، فهذا يعني أن القصة وقعت في زمن ماضٍ غير المحدد، وهو ما يطلق عليه: الزمن العام، ولكن تظهر أهمية المؤشرات الزمنية الجزئية في المشاهد ذات الأثر المباشر على الأحداث، حيث يتم التعرف على المدة التي بقيت عن غروب الشمس لأهمية هذا الوقت في بناء القصة:

«يجب أن تحرص على ألا تغيب الأميرة عن نظرك، وإذا حدث، ولم تكن الأميرة أمامك عند الغروب، فلا مفر من سجنك... لقد استغلت الملكة الوقت الذي استسلم فيه محظوظ للنوم، وأخذت الأميرة بعيدا عنه، ولم يكن قد بقي على الغروب غير ساعة» [73].

من الضروري - عند الحديث عن الزمن الواقعي في القصص - الإشارة إلى أن الترتيب المثالي غير قابل للتحقيق في القصة، وهو بعيد عن القصة الطبيعية «والسبب في ذلك هو أنه علينا للحفاظ على ذلك الترتيب، أن نقفز

عند كل جملة من شخص إلى آخر، لنقول ما كان يفعله هذا الشخص الثاني في تلك الأثناء، ذلك أن القصة نادرا ما تكون بسيطة، فهي غالبا ما تضم عدة خيوط، ولا تلتقي هذه الخيوط إلا عند لحظة ما»[74]. يشير النص السابق إلى ترتيب قصة الكبار، أما في قصة الأطفال، فالأولى أن تكون القصة بسيطة، أقرب ما تكون إلى القصة الطبيعية، وتبتعد عن التداخلات الزمنية، بل وتقلل من الاستباقات والاسترجاعات، لأنهما يفترضان وعيا زمنيا واضحا، وكثرتهما وتشابكهما يؤديان إلى تشويش القارئ، فكيف إذا كان القارئ طفلا - وقد سبق ذكر رأي جنيت في هذا الموضوع في فصل «صيغ الحكايات وتنوعاتها» أثناء الحديث عن الترتيب الزمني. والأولى أن تحافظ قصص الأطفال على الترتيب الزمني التصاعدي المثالي.

وينطبق على قصص الأطفال ما كان يفعله القاص البدائي الذي «يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلا زمنيا مطردا. وبنفس ترتيب وقوعها وتمثل الأحداث الوحدات الأساسية التي يتكون منها القص في تسلسله [75]»، فيقص الكاتب قصة تبدأ من الصباح، مثلا: عندما يستيقظ الطفل من النوم، ثم يذهب إلى المدرسة، ويلتقي بأصدقائه في الطريق.

ولكن من الضروري الإشارة إلى أن القاص يواجه صعوبة في سرد القصة بتسلسل زمني تصاعدي، حتى في قصص الأطفال، ومثال ذلك قصة «البيت المسموم» التي تبدأ - زمنيا - في الصباح الباكر عندما يستيقظ كنان من نومه، حيث يبدأ بتجهيز نفسه للذهاب للمدرسة، ويقف أمام المرآة فيرى الكدمة التي على وجهه بسبب شجاره مع زملائه في المدرسة، وهذا تسلسل زمني تصاعدي. ولكن عندما يرى الكدمة، «يسترجع في مخيلته كلام زميليه الألمانيين مانفرد وزينفريد الحاقد على العرب والمسلمين ونعتهم بالإرهابيين، وتساءل في نفسه بحيرة: هل كان عليه أن يضرب بكلام صديقيه عرض الحائط، أم أنه أصاب بدفاعه عن أجداده ودينه، وبتلقينهما درسا لن ينسياه أبدا؟ وعزى نفسه أن هذا اليوم هو آخر يوم له في المدرسة، قبل أن تبدأ عطلة رأس السنة في اليوم التالي»[76]. فالنص السابق يلغي فكرة الترتيب التصاعدي للزمن في القصة، وتمثل ذلك بالاسترجاع حيث استرجع كلام زميليه - أي الأحداث

السابقة - وليس هذا فحسب، بل ويقطع هذا التسلسل الزمني بالاستباق [77] - أيضا - عندما عزى نفسه بأن اليوم هو آخر أيام الدراسة، وأن غدا سيكون بداية العطلة (عطلة رأس السنة) وهذا الاستباق والاسترجاع منسجم مع أحداث القصة وليس طارئا عليها، فالاسترجاع سببه رؤية الكدمة اتي على وجهه عندما نظر في المرآة، وتذكر سببها - أي الكدمة - الذي يشغل باله. أما الاستباق، فيهدف إلى إيجاد حالة من التوازن النفسي عند البطل - كنان - فنهاية الدوام المدرسي، وبداية العطلة المدرسية يعملان على التخفيف من الجو النفسي المشحون في هذه المدرسة. ثم يعود التسلسل الزمني متصاعدا، «وبينما هو غارق في تساؤلاته إذ بوجه والده يطالعه في المرآة، وارتفع صوته الحنون ليعيد إليه الطمأنينة قائلا: هيا يا ولدي أسرع بارتداء ملابسك» [78].

يستدعي ظهور الشخصيات الجديدة في القصة «عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر المهمة، وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق، ولذلك كان التسلسل النصي للزمن في الرواية من تقديم، وتأخير، وحذف، وغير ذلك من الأبنية المهمة في الرواية» [79].

فقصة «التلفزيون» تبدأ في الساعة السادسة والنصف صباحا، ويبدأ تسلسل الأحداث، ولكن ظهور شخصيات أخرى في القصة يستدعي العودة للوراء، لبيان سبب تأخر الطلاب عن المدرسة، فعندما يسألهم المعلم عن سبب التأخير، يجيب الطلاب:

«لقد سهرنا كثيرا ليلة البارحة أمام التلفزيون، ولذلك لم
نتمكن من النهوض من فراشنا مبكرين هذا الصباح» [80].

ويحكي القاص أحداثا - في قصته - حصلت وانتهت، ويبدأ تسلسلها زمنيا على النحو التالي: الماضي، الحاضر، المستقبل، وقد تعرض القصة لحوادث تاريخية - الزمن الماضي التاريخي - وأغلب قصص الأطفال التاريخية هي قصص ترجمة أو سيرة حياتية، وتقدم أحداثها في خط زمني متسلسل، بنفس ترتيب وقوعها كما هو الحال في قصص سيرة الرسول - صلى الله عليه وسلم - وأبطال الإسلام، حيث تبدأ القصة: بولادة البطل، أو إسلامه وأعماله، ثم وفاته أو استشهاده «ولعل الكتابة الروائية التقليدية أنها

كانت تجنح لهـذا الضرب من البناء الزمني، الذي يقوم على التصور العادي للعلاقـة الزمنية بحيث إن (أ) يفضي إلى (ب)، وبحيث إن (ج) يتلقى التأثير الزمني عن (ب) وكان ما يخالف ذلك بناء ربما عد تشويشا وفوضى» [81].

تختلف المدة الزمنية التي تسـتغرقها الأحداث في القصص من قصة إلى أخرى، فبعض القصص تجري في سنوات، وبعضها في أشهر أو أيام، أو جزء من يوم، ولا تختلف قصص الأطفال عن قصص الكبار في هذا الجانب.

طبيعة الزمن القصصي

تـدرس طبيعة الزمن القصصي [82] مـن خلال بعدي البناء القصصي في هيكله الزمني: الزمن الطبيعي، والزمن النفسي. فالزمن الطبيعي يمثل الخيوط التي تتسج منها لحمة النص. أما الزمن النفسي فيمثل الخطوط العريضة التي تبنى عليها الرواية أو القصة [83].

يأتـي الزمن الطبيعي - الخارجـي - على حالتين: الزمـن التاريخي أو الكوني، ويتجسـد في النص الروائي أو القصصي «فـي صور مختلفة، منها اسـتخدام الوقائع التاريخية التي تقع في الفترة الزمنية التي اختارها المؤلف إطارا لرؤيته - معالم على الطريق - يستطيع القارئ أن يتعرف عليها كوسيلة الواقع الخارجـي في النص التخييلي» [84]. ففي قصة «رصاصة» اسـتخدم الكاتب الحوادث التاريخية كخلفية للقصة، فالقصة تتحدث عن بندقية تحكي ذكرياتها السـابقة ومن أين جاءت والأعمال التـي قامت بها، وفي أثناء ذلك تشير إلى العام 1948 - الذي يمثل احتلال فلسطين، ومذابح دير ياسين.

> «أنا بندقية قديمة، في العام 1948 اشتراني رجل يهودي وأعطاني لشاب اسمه ديفيد، كنت اسمعه أحيانا يتناقش مع مجموعة من الرجال حول أشياء مهمة ستحصل. استمرت السـيارة تسير بنا نحو قرية عربية سمعتهم يرددون اسمها ويقولون إنها دير ياسـين في وسـط الطريق قال صاحبي لزميله: سنقتلهم جميعا» [85].

إن اختيار الأحـداث التاريخية المعروفة يضفي على القصص الواقعية ترابطا يتمثل بتقريب هذه القصص من الحياة الواقعية، ومن ثم تصديقها من قبل القارئ (الطفل).

أما الزمن الكوني أو الفلكي، فيمثل إيقاع الزمن في الطبيعة، والمناخ الذي تعيش فيه الشخصيات، حيث يصبح طلوع الشمس، والنهار، والليل، وفصول السنة ألصق بالشخصيات من الساعة والدقيقة [86]، وهذا الزمن واضح في قصص الأطفال: «عند طلوع الشمس خرجت العصافير»، «في الصباح الباكر اتجه الفلاح إلى عمله»، «عند غروب الشمس عاد الطير إلى عشه»، ويعود ذلك الاهتمام بالزمن الكوني في قصص الأطفال إلى ارتباط الأطفال بالزمن الكوني أكثر من ارتباطهم بالزمن التاريخي.

يرتبط الزمن النفسي - الداخلي - في القصص والروايات بالشخصية لا بالزمن الحقيقي، حيث يفقد الزمن معناه الحقيقي، ويتداخل مع الحياة النفسية للشخصية داخل الرواية أو القصة، فهو - أي الزمن النفسي - لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية، لذلك لجأ الكتاب إلى المونولوج الداخلي، وتداخل عناصر الزمن، والصور، والرموز، لأجل تصوير الذات في تفاعلها مع الزمن، فكلما ركز الكاتب على الشخصية وذاتها تقلص الزمن الخارجي - الطبيعي - واتسع الزمن النفسي الداخلي [87]. مثال ذلك ما جاء في قصة «شارع عبدالرحيم» حيث ركز الكاتب على الزمن المتعلق بالشخصية من خلال المونولوج الداخلي:

> «وبينما كان يعمل ذاهلا إذ به يجد محفظة جديدة، إنها من النوع الجيد. أخذها وفتحها فأحس بالاختناق لم يعد يتنفس بسهولة كاد يصيح بأعلى صوته. إنها ملأى أوراقا نقدية ذات القيم المختلفة... أربع مائة ورقة... ست مائة ورقة... سبع... وأخذت أصابعه تتحسس شيئا صلبا، إنهما سلسلتان من ذهب، هل سأسلم هذه المحفظة إلى مركز الشرطة؟ أم إلى المسؤول البلدي؟... أم... احتفظ باللقطة لنفسك ولصغارك... هرع كالمجنون يطرق الباب حتى لا يترك الفرصة لهذا الهاتف فيتغلب عليه» [88]، ومنه - أيضا - المقطع الذي يمثل وقوف كنان أمام المرآة الذي ذكر سابقا.

إيقاع السرد

الحديث عن طبيعة الزمن يستدعي الحديث عن العلاقة بين الزمن القصصي والمقاطع النصية التي تغطي هذه الفترة، وهي التي تسمى سرعة النص عند جنيت، حيث يصنفها تحت أربع حركات [89]، ستتم دراستها من خلال تطبيقها على قصة «علاء الدين» لكامل كيلاني [90].

- الحركة السردية الأولى: الحذف الزمني

الحذف الزمني تقنية يستخدمها الراوي أو القاص، حيث يغفل ذكر فترة من زمن الحكاية، ويلجأ الراوي إلى الحذف عندما لا يكون الحدث ضروريا لسير الرواية أو لفهمها [91]، وهي تقنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد «ويلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، وبالتالي لا بد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى، كما تساعدنا تقنية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية» [92].

وقد لجأ الراوي للحذف كثيرا في قصة علاء الدين، ومن ذلك ما يلاحظ في أثناء الحديث عن المحاولات الكثيرة التي بذلها والد علاء الدين من أجل إصلاح ولده، فيحذف الأحداث غير الضرورية أو المتكررة ليصل إلى الحدث الأهم:

> «فعلم أبوه أن ولده لن يصلحه ويربيه إلا الزمن وحده وأيقن أن دروس الحياة القاسية كفيلة (ضامنة) بتقويمه وتهذيبه:
>
> **من لم يؤدبه والداه أدبه الليل والنهار**
>
> وبعد فترة من الزمن، مرض أبوه مرضا شديدا ثم مات وهو يائس من إصلاح ولده» [93].

فجملة «وبعد فترة من الزمن» تدل على أن الراوي حذف أحداثا غير ضرورية لسير القصة، وهي على الأغلب - لو ذكرت - لكانت مكررة تنصب حول الحديث عن محاولات الوالد إصلاح ولده، وطرق الإصلاح، وهذا ما لا تسعى القصة إليه، لأنها تهدف إلى تطوير الأحداث وتسريعها، ليصل علاء الدين إلى الكنز.

ومنه – أيضا – الحذف الذي لجأ إليه الراوي لتسريع أحداث الرواية، فعندما أعطى الإمبراطور مهلة ثلاثة أشــهر لعلاء الدين حتى يزوجه من ابنتــه، حذف الراوي الأحداث غير الضروريــة ووصل إلى الحدث الأهم، وهو زواج علاء الدين من ابنة الإمبراطور.

«وصبر علاء الدين حتى انقضى الشــهر الثالث وأرسل أمه إلى قصر الإمبراطور لتذكره بوعده» [94].

علــى الرغــم من كثرة الحــذف [95] في قصة علاء الديــن، إلا أنه لم يكن عشــوائيا، بل إن «ما يفقده القص من مســاحة يعوضه كثافة وواقعا، فالتســريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقا وكثافة تخييلية. وفوق أنه يوثق عرى التلاحم بينها» [96].

والحــذف إما أن يكون: صريحا، أو ضمنيا، أو افتراضيا، فالصريح يشــير فيه الكاتب إلى مدة الزمن المحــذوف [97] كقول الراوي: انقضى الشــهر الثالث، ومضى عليه شهران، وانقضت سنوات... وهذا الحذف له حضور في قصص الأطفال – خصوصا القصص الشــعبية – كقصة عــلاء الدين، أما الحذف الضمني فــإن الراوي لا يصرح به في النص، ويمكن أن يستدل عليه القارئ من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال للاســتمرارية السردية، حيث يســتخلص من النص [98]، وهذا الحذف قليل في قصص الأطفال، لأنه لا يتناسب معهم، فهم بحاجة إلى معرفة التسلسل الزمني من أجل متابعة القصة والتواصل معها، وهذا لا يكون إلا مــن خلال الحذف الصريح فقط. أما النوع الثالث من الحذف فهو: الحذف الافتراضي، وهو أكثر أشــكال الحذف ضمنية وغموضا، ويعلم بــه القارئ بعد فوات الأوان، لأنه يســتحيل أن يلاحظه القارئ – وقت القراءة – بل أحيانا يســتحيل وضعه في أي موضع كان، وتحَل إشكالية الحذف الافتراضي في النص من خلال الاسترجاعات التي تفسر بعض حوادث الحاضر الروائــي [99]. وهذا غير موجود في قصص الأطفال، بــل يعد وجــوده في النص المقدم للأطفال من بــاب الغموض والتعقيد المرفوض في الأدب الموجه للطفل.

- الحركة السردية الثانية: المجمل [100]

وهو أن يسرد الراوي «في بضع فقرات، أو بضع صفحات عدة أيام أو شهور أو سـنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقـوال [101]»، فيمر الراوي على فترات زمنية سـريعا، وهي الفترات التي لا تتعلـق بأحداث القصة. وفيها يلجأ الراوي للإيجاز.

يطلق على المجمـل مصطلح: الخلاصة، كما ظهر عند مها القصراوي حيث ترى أن الخلاصة: «سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات» [102].

ومثـال ذلـك ما ورد في النـص التالي: «وما إن حان وقت المسـاء، حتى أصبحـت المدينة كلهـا في عرس وضيـاء. وقد فرحت الأميرة بـدر البدور بقصرهـا الجديد، كما فرح علاء الدين بزواجه مـن ابنة الإمبراطور، وتمت لهما السـعادة والحبور، وكان علاء الدين كثيرا ما يخرج للصيد والقنص عدة أيام، فإذا عاد إلى قصره تصدق على الفقراء والمعوزين والمحتاجين والمساكين. وكان الإمبراطـور - فـي كل يـوم - يذهب إلى قصر ابنته: بـدر البدور في الصباح، فيزورها ويحييها، ثم يعود إلى ديوانه، فيحكم بين المتقاضين بالعدل، وهكذا مضى عام بأكمله وهم في أسـعد حـال وأهنأ بال [103]». ركز الراوي في النص السـابق على الأحداث المهمة: زواج علاء الدين، وسعادة الزوجين، وخروج علاء الدين للصيد والقنص، وتصدقه على الفقراء والمحتاجين، وزيارة الإمبراطـور ابنته، وحكم الإمبراطور بـين المتقاضين بالعدل. وهذه الأحداث وقعت زمنيا في سنة، ولكن الراوي سردها في فقرتين قصيرتين. وهكذا، فإن الراوي اسـتخدم «المجمل» للتعبير عن أفـكار وأحداث كثيرة بكلمات موجزة، وساعده على ذلك ابتعاده عن سرد تفاصيل الأعمال والأقوال، «ويعمد الراوي إلى إخراج الأعمال الفرعية مسـلطا الضوء على حدث واحد يكثفه تعبيريا، وشحنه تخييليا بانفعالات الشخصية - الانصعاق، الدهشة، الخوف، المفاجأة - حتـى يخلق في القارئ أثرا نفسـيا قويا ويدفعه تبعا لذلك إلى البحث عن أسـباب تطور الحكاية نحو ذلـك المصير، ومن ثم يجد القارئ نفسـه يقدم تأويلا كليا لكامل العمل الروائي» [104]، ومن ذلك نهاية قصة علاء الدين:

«وصفا الزمن لعلاء الدين بعد أن انتصر على عدويه وخلص من شرورهما. ولم ينقض على هذا الحادث عامان حتى مات الإمبراطور، فولي الأمر (تسلمه) - من بعده - علاء الدين وزوجته بدر البدور وحكما بين الناس بالعدل»[105]. وقد لجأ الراوي إلى «المجمل» كثيرا في قصة علاء الدين[106].

الحركة السردية الثالثة: المشهد

حين يعد زمن الخطاب مساويا لزمن القصة يتم الحصول على المشهد، فيكون هناك نوع من التكافؤ بين جزء من السرد والمسرود الذي يمثله، كما في الحوار، ويخصص المشهد للحوادث المهمة[107]، فبعد أن يسرد الراوي كيف كانت حالة علاء الدين - عندما أراد الساحر أن ينزله إلى البئر - حيث تملكه الخوف، يلجأ إلى المشهد، فيقدم للقارئ الشخصيات في حال حوار مباشر، ففي «المشهد يحتجب الراوي فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها، ويقل الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل»[108]، حيث يجري الحوار التالي بين علاء الدين والساحر:

> «أي ذنب جنيت - يا عمي - حتى تعاقبني عليه هذا العقاب؟ فقال له الساحر: ألست عمك؟ فكيف تخالف أمري، ثم لاطفه وألان له القول ومناه الوعود الكاذبة.
>
> ثم قال له: لقد جئت بك إلى هذا المكان البعيد، لأرشدك إلى كنز يغنيك طوال حياتك، وليس في الدنيا كلها أحد غيرك يستطيع أن يدخل هذا الكنز، فكيف ترفض سعادة لم تكن لتحلم بها طوال عمرك؟! ثم قال له الساحر: ارفع هذا الحجر بعد أن تنطق باسمك واسم أبيك وجدك، ليسهل عليك رفعه»[109].

إذن استخدم الراوي المشهد لتقديم الأحداث المهمة في قصة علاء الدين[110] - كما هو واضح من المثال السابق، حيث يشكل الوصول إلى الكنز الحدث الرئيسي في القصة. ويلاحظ في المشهد الحواري التساوي بين سرعة الحكاية وسرعة القراءة، «لأن السرد ينقل كل ما قيل في الحوار بلا زيادة ولا نقصان، ولكن هذه المساواة هي اصطلاحية لا حقيقية، لأن

السرد، ولو نقل كل الكلام الذي قيل في الحوار، لا يستطيع أن ينقل بدقة سـرعة الشـخصيات في النطق ولا أن يستعيد تماما فترات الصمت التي تخللها الحوار» [111].

- الحركة السردية الرابعة: الوقفة

أي الوقفة الوصفية، حيث يتوقف سـير الزمن لإفساح المجال لوصف منظر (مكان) [112] ويعد الوقف «أبطأ سـرعات السرد، وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشـغل أي جزء من زمن الحكايـة، والوقف لا يصور حدثا، لأن الحدث يرتبط دائما بالزمن» [113]. وتجدر الإشـارة إلى أن الوقف «ينطبق على المقاطع إذا تناولت منظرا لا يلفت أحدا من شخصيات الحكاية [114]»، وهـذا الوقف لا يرد في قصة علاء الديـن، حيث تخلو القصة من وصف الأماكن، والمناظر غير المرتبطة بشـخصيات القصة. «أما الوصف المندمج بالسـرد كوصف لوحـة أو منظر يتطلع إليه البطل، فهو يشـكل جزءا من الحكاية، ويدخل في تأليف إطارها الزماني والمكاني [115]».

ومن الوصف المندمج بالسرد ما يلي:

> «وما إن دعاهما علاء الدين إلى زيارة قصره، حتى لباه الإمبراطور مبتهجا مسـرورا. وقد أعجب بالبساط الفاخر المصنوع من القطيفة النادرة، الذي فرشـه في طريقه، كما أعجب بكل ما رآه في قصر علاء الدين» [116].

ومنه أيضا: «فاشـتد عجب الإمبراطور من حسـن تقسيمها وهندستها، وجمال نوافذها، وفخامة أثاثها وفراشها. وما زالوا يتحدثون حتى جاء موعد الغـداء، فمدت لهم مائدة حافلة، لم يرَ مثلهـا الإمبراطور في حياته» [117]. وهكذا فإن الراوي لا يتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يتزامن ذلك التوقف مع تأمل البطل أو أحد شـخصيات القصة، وبذلك لا تفلت القطعة الوصفية أبـدا من زمنيـة القصة [118]. فيرتبط وصف البسـاط والغرفة في النصين المقتبسين من قصة علاء الدين بأحد شخصيات القصة - الإمبراطور - ومن ثم فالراوي لم يتوقف عند المنظرين بمعزل عن الشخصيات، بل تناولهما من جانب تأمل الإمبراطور لهما.

الخاتمة

«ليس الهدف من القصة الموجهة للأطفال التسلية فحسب، بل تسعى لتوسيع خيالهم وأن تكون متنفسا لطاقاتهم»

المؤلف

حاولت الدراسة بحث البنى الحكائية لأدب الأطفال العربي الحديث من خلال عدد من النماذج القصصية المختارة الموجهة للأطفال - الشعرية والنثرية - مستندة في دراسة هذه القصص وتحليلها إلى تقنيات السرد الحديثة، في مجال الحكاية القصصية النثرية والشعرية.

وقد توصلت الدراسة إلى ما يلي:

1 - إن أدب الأطفال من الفنون الأدبية الحديثة في الأدب العالمي، حيث ظهر في أوروبا - خاصة في فرنسا - في القرن السابع عشر الميلادي، أما في العالم العربي، فقد تأخر ظهوره إلى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، عندما بدأ بإرهاصات مصحوبة بالتأثير الثقافي الوافد من الغرب، وكان ذلك على يد الطهطاوي. إلا أن البداية الحقيقية كانت على يد شوقي،

وكامــل كيلاني، حيــث أخذ الاهتمام بالكتابة للأطفــال - بعد ذلك - يتزايد شــيئا فشــيئا، وقد برز هذا الاهتمام بشــكل واضح من حيث الكم والمستوى الفني لحكايات الأطفال الشعرية والنثرية.

2 - وإنه من الضروري أن تتفق اللغة التي يكتب بها للأطفال مع قاموسهم اللغوي، وهذا ما عمل على مراعاته بعض الكتاب، ولكن بعضهم - أو في بعض قصصــه - اتجه نحو الغمــوض والتعقيد من حيث تحميل القصص مضامين ذات مستويات عالية، وبأساليب رمزية لا تتناسب مع مستواهم اللغوي.

3 - تكمن أهمية الراوي في أنه يسيطر على ما سيروى، أو كيفية روايته، وحيث لا تعود مجموعة الأحداث التي وقعت هي الأهم في العمل الســردي، بل كيفية الروايــة، وقد يكون الراوي «براني الحكي» أو «جواني الحكي»، وإن كان يغلب على أدب الأطفال العربي أن يكون فيه الراوي «براني الحكي»، لأن جواني الحكي يستدعي وجود عدة حكايات متداخلة مع بعضها مما يثقل على الطفل ويمنعه من التواصل مع القصة. وإذا كان الراوي كلي المعرفة - في أدب الكبار - يعد راويا ســيئا، لأنه كاتب فشل في أن يظهر بمظهر عدم المتدخل، فإنه لا يعد كذلك في أدب الأطفال، بســبب خصوصية الطفل، إذ يحتاج إلى شرح وتفسير وتعليق، لأنه قد لا يدرك المقصود دون أن يتدخل الراوي.

4 - ليس الهدف من القصة الموجهة للأطفال التســلية فحسب، بل تسعى لتوســيع خيالهم، وأن تكون متنفسا لطاقاتهم، وعن طريقها تتفتح عواطفهم، وانفعالاتهم المبكــرة كالفرح، والحزن والخوف، والقلــق، إلى جانب تزويدهم بالمعلومات المعرفية والعلمية. وقد أشــبع كثيــر من القصص العربية حاجات الأطفال، وراعت النواحي الســيكولوجية لهم. وهذا لن يتم بشكل فعال إلا إذا تخلــص الكتاب من القصص التي تتحدث عــن قتل الأطفال، والقصص التي تحوي الحوادث المفزعة، وعملوا على انتقاء المناســب من القصص الخرافية والشعبية، كما فعل - مثلا - كامل كيلاني.

5 - قــدم أدباء الأطفــال العرب مادة حكايتهم عــن طريق مجموعة من الصيغ وهي الســرد: حيث ركزوا على الســرد اللاحق للحــدث، وفيما يتعلق بالترتيــب الزمني، فقد اســتخدم الكتاب صيغتي الاســترجاع، والاســتباق، وكان الاســتباق أقل ترددا من الاســترجاع، لأن الاستباق يحل محل التشويق، وقــد ابتعد كتاب القصة العربية - فــي أدب الأطفال - عن تواتر الإقحامات للاســتباق والاسترجاع وتشابكهما، لأنهما يشوشان الأمور عند القارئ بشكل عام، فكيف الأطفال؟!

6 - تبرز أهمية صيغة العرض في أدب الأطفال، لأنها تزود القارئ - الطفل - بالمعلومات الضرورية التي تمكنه من معرفة العالم الذي سيدخله، وتمده بمعلومات عامة كوقت الفعل، ومكانه، ومظهر الأشخاص، وخصالهم، وعاداتهم، وسلوكهم، والصلات فيما بينهم، وقد يأتي العرض في بداية القصة، أو في أثناء عرض أحداثها. كما وظف الكتاب الوصف الذي هو خديم لازم للسرد، حيث يقدم عدة وظائف في القصة منها: التصويرية، والواقعية، والمعرفية.

7 - إن الكتاب العرب اهتموا بالبيئة القصصية، المكانية والزمانية، فظهر المكان الحقيقي والخيالي في قصص الأطفال، إضافة إلى تفعيل البيئة المكانية العربية: الريف، والحقول، والأحياء، والمخيم، والسواحل، والأنهار، والسدود.

ومن خلال دراسة هذا الموضوع - أي الأدب المقدم للطفل العربي - فإنه يجدر الحديث عن المشكلات التي تعترض الكتابة للأطفال وسبل تجنبها ومنها الآتي:

أولا: إنه يفتقر إلى تحديد المرحلة العمرية لكل قصة أو كتاب يؤلف للأطفال، حيث تصدر دور النشر العربية كتب الأطفال دون دون تحديد المرحلة العمرية المناسبة لها - إلا قليلا مما يصدر - وقد أدى هذا إلى خلق مشاكل بالنسبة للآباء والمعلمين والباحثين حيث منعهم هذا الأمر من تصنيف الكتب من جهة، وجعل الطفل يقف حائرا أمام اختيار ما يناسب مرحلته من جهة أخرى، ويكمن الحل في تحديد المرحلة العمرية المناسبة لكل قصة أو سلسلة من القصص التي تقدم للأطفال وهذا يحتاج إلى إلمام الكتاب بمراحل الطفولة وخصائصها المتنوعة.

ثانيا: تفتقر المادة التي تقدم للطفل العربي - في كثير من الأحيان - من حيث الشكل إلى التغليف الجذاب، والحجم المناسب، والطباعة الأنيقة، والورق الجيد، والصور والرسوم الواضحة المناسبة، ويمكن أن تحل هذه المشكلة من خلال زيادة الدعم لكتاب الطفولة وكتبهم، وأن يتم تبني هذه الكتب ودعمها من قبل المؤسسات العامة والخاصة، لأن جودة الغلاف والطباعة تساعد على إثارة الأطفال وزيادة إقبالهم على القراءة.

ثالثا: تعتمد كثير من القصص على الحظ والمصادفة، والسحر، والجن، والعفاريت، وهذه القصص لها نتائج خطيرة، لأنها تنمي فيهم الميل إلى الاعتقاد بأن النجاح في الحياة لا يعتمد على الجهد الشخصي والعمل بقدر ما يعتمد على الحظ أو جني أو ساحر يخلق السعادة للطفل، وهذا لا يعني الابتعاد عن قصص الخيال، بل يحتاج الأمر إلى أن تكون القصة قريبة من

الواقع أيضا، وتعالج المشكلات الحياتية التي يعيشها الطفل العربي في الوقت الراهن، وهذا يتم من خلال مراعاة بعض الأمور منها:

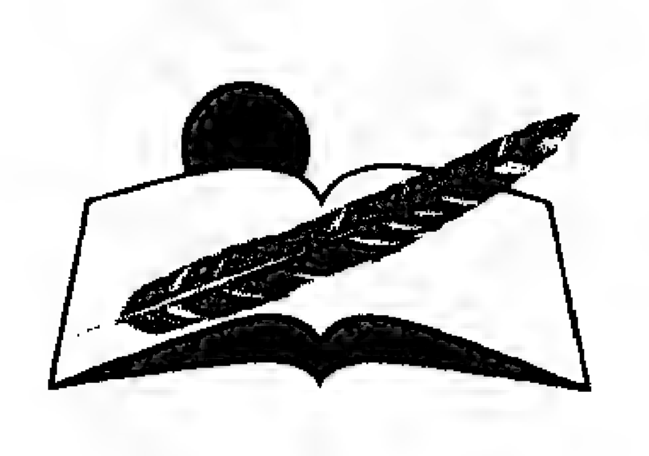
أ - تقديم مادة الأدب بأساليب تستثير الطفل وتتحدى عقله، وتفتح المجال أمامه ليفكر تفكيرا علميا، وبالمقابل تفسح المجال لخياله كي يتصور ويحلّق.

ب - تحرير عقل الطفل من المحرمات الفكرية، ودعوته للارتباط بالبيئة للبحث عن كل ما هو جديد وخلاق.

ج - تدريب الطفل على الاستماع الناقد، والقراءة الواعية، وقبول آراء الآخرين، والموازنة بينها، وجعله يهتم بالتفسير والتعليل، وغير وذلك من الأساليب التربوية والعلمية الحديثة.

رابعا: بعض القصص المترجمة إلى اللغة العربية - من اللغات المختلفة - لا تتناسب مع الثقافة العربية والإسلامية، بسبب ترجمتها المشوهة، أو مخالفتها للبيئة العربية والإسلامية، ويكمن الحل هنا في اختيار القصص المناسبة لثقافتنا، وتؤدي إلى إفادة الطفل من تجارب الأمم الأخرى.

خامسا: تزويد الطفل بمعلومات مضللة عن الحياة وتقديم صورة مشوهة لها، وذلك عندما تصف القصة البشر على أنهم سعداء وأذكياء دائما، وأن الحياة يملؤها العطف والحب، وتطرح قصص أخرى الجانب العكسي للحياة فتصف البشر أنهم تعساء وأغبياء والحياة مليئة بالشر والخوف، ولا أحد ينكر أن الحياة فيها هذا الجانب أو ذاك، ولكن الأفضل أن تقدم الحياة بصورة متوازنة تظهر جوانبها المختلفة، حتى يستفيد الطفل ويتعلم، ويستطيع أن يفهم الحياة ويعيش فيها متأقلما، لا متخيلا فقط، لأن وصف الحياة على أنها صورة واحدة - سلبية أو إيجابية - يؤدي إلى نتائج عكسية على الطفل عندما يقارن نفسه مع الصور المقدمة له، أما تصوير الخير والشر فإنه يجعل الطفل يحب الخير ويتفاعل معه، وينفر من الشر ويبتعد عنه.



ملحق الدراسة

أهم الأعلام العرب في أدب الأطفال: المبدعون والباحثون

أولا: المبدعون

ليس الهدف من هذا الملحق تقديم دراسة إحصائية استقصائية للمبدعين والباحثين العرب في مجال أدب الأطفال العربي، وإنما محاولة تقديم إضاءة على رواد أدب الأطفال المبدعين: شوقي، الكيلاني، سليمان العيسى، زكريا تامر، عبدالتواب يوسف، علي الصقلي، وعلال الفاسي.

كما يسعى إلى بيان أهم الإسهامات النقدية التي كان لها دور الريادة في رسم طريق البحث العلمي في مجال أدب الأطفال العربي، ومنهم: أحمد نجيب، وعلي الحديدي، وهادي نعمان الهيتي، وعبدالرازق جعفر، وأحمد زلط.

الشاعر أحمد شوقي (1868 - 1932) (*)

يقف شوقي في مقدمة الذين حاولوا تقديم شعر للأطفال العرب، فقد دعا - في مقدمة الشوقيات المنشورة العام 1898 - الشعراء العرب لكتابة شعر للأطفال، لكن يبدو أنه لم يستجب أحد آنذاك لدعوته، كما أن شوقي - نفسه - عزف عن الاستمرار في الكتابة للأطفال بعد ذلك.

إذن، يعد شوقي أول من ألّف أدبا للأطفال باللغة العربية وظهر اهتمامه بأدب الأطفال بعد دراسته في فرنسا، فكتب قصصا شعرية على ألسنة الطير والحيوان، زادت على خمسين قصة شعرية حاكى فيها لافونتين، وضمنها الطبعة الأولى من الشوقيات التي صدرت العام 1898، ونظم لهم عشر مقطوعات ما بين أنشودة، وأغنية، وجميعها نشرت في ديوان شوقي: الشوقيات، الجزاء الرابع. ولا تختص كل الحكايات - التي جاءت على ألسنة الطير والحيوان - بالأطفال. فبعض الحكايات يختص بالكبار، لأنها رمزية يصعب على الأطفال فهمها، وهي ذات ألفاظ لا يتسع قاموس الطفل اللغوي لها.

أما الحكايات التي تصلح للأطفال، فتتميز بسهولة الأسلوب، وتسلسل الأحداث مثل: حكايتي «اليمامة والصياد» و«الكلب والحمامة». التي تهتم بتصوير الخير والشر، حتى لا يخدع الأطفال عندما يواجهون الحياة.

نظم شوقي - إلى جانب الحكايات - الأغنيات والأناشيد مثل: «الجدة»، و«الأم والنيل»، و«نشيد مصر»، و«نشيد الكشافة»، ويرى الحديدي أن شوقي لم يوفق في أكثر أغنياته وأناشيده للأطفال توفيقه في قصصه وحكاياته لهم، وذلك لارتفاع المستوى اللغوي عن إدراك الطفل، فكثير من الأغنيات لا تتناسب كلماتها مع محصولهم اللغوي، إضافة إلى خلوها من الصور المشوقة والخيال الجذاب [1].

ولعل السبب الرئيسي في عدم نجاح الأغنيات كالحكايات أن أكثر الأناشيد نظمها لمناسباتها، ثم أرادها لتكون مما ينشده الناشئة، فهي لم تنظم ابتداء للأطفال [2]، إلى جانب رمزيتها كما في قصيدة «الوطن»، فلعل

(*) انظر: «ديوان الشوقيات»، وكتاب «في أدب الأطفال» لعلي الحديدي، وكتاب «الطفولة في الشعر العربي الحديث» لإبراهيم صبيح، وأدب الأطفال لعبدالرازق جعفر وغيرهم ممن كتب عن شعر شوقي المقدم للأطفال.

شوقي كان يكتب للأطفال بلغة الكبار [3]. لكن، كثيرا منها قريب من مستوى الأطفال مثل: «الجدة»، و«الهرة»، ويتميز شعر شوقي للأطفال - الذي جاء على ألسنة الحيوان - بأساليب فنية منها: تنوع مصادر الحكايات، وتعدد مضمونها، واستعمال البحور الشعرية القصيرة والخفيفة، ووحدة الإيقاع اللغوي والموسيقي.

الكاتب كامل كيلاني (1897 - 1959) (*)

هو رائد أدب الأطفال في اللغة العربية في مجال الكتابة النثرية، فقد أغنى المكتبة العربية بأكثر من مئتي قصة للأطفال، كانت أولاها قصة «السندباد البحري» 1927، وأخراها قصة «نعجة الجبل»، كما أنه قد عني بتبسيط بعض الكتب العربية للشباب.

أصدر الكيلاني مجموعات قصصية عديدة: قصص من ألف ليلة وليلة، تضم قصص: بابا عبدالله الدرويش، أبوصير وأبوقير، علي بابا، عبدالله البري وعبدالله البحري، الملك عجيب، خسروشاه، السندباد البحري، علاء الدين، تاجر بغداد، مدينة النحاس. ومجموعة أساطير العالم وتحوي قصص: الملك ميداس، والقصر الهندي، والفيل الأبيض، وفي بلاد العجائب، وقصاص الأثر. ومجموعة قصص فكاهية وفيها قصص: عمارة، والأرنب الذكي، والعرندس، ومجموعة قصص هندية وفيها: الشيخ الهندي، والوزير السجين، وقصص شكسبير: العاصفة، وتاجر البندقية، والملك لير، وقصص عربية من التراث، حي بن يقظان، وعنترة، وقصص علمية: أصدقاء الربيع، وأسرة السناجيب، والنخلة العاملة.

وبذلك يكون الكيلاني قد أصدر قصصا مؤلفة، ومترجمة، ومعربة، ونوع في موضوعات قصصه: شعبية، وأسطورية، وعلمية، واختيارات من القصص العالمي، وقد انتبه للأطفال عند تبسيطه للقصص، حيث تخلو قصصه من الألفاظ والتعابير الجنسية - الموجودة في المادة الأصلية - وهذا بسبب الاتجاه التربوي عنده. إضافة إلى ذلك، أدخل الكيلاني الفقرات والعناوين الجانبية على قصصه، واهتم بضبط الكلمات (الشكل)،

(*) انظر: «في أدب الأطفال» لعلي الحديدي، و«أدب الأطفال» لعبدالرازق جعفر، و«كامل كيلاني وألف ليلة وليلة»، بحث لعبدالتواب يوسف، و«أدب الأطفال» لهادي الهيتي.

وقــدم القصص بلغة أرقى من لغة الأطفال، وكان يهدف من ذلك إلى إثراء قاموسهم اللغوي، لذلك عمل على شرح الكلمات الصعبة في ثنايا القصص.

ويلاحظ على قصص الكيلاني ما يلي: أن معظمها ليســت من إبداعه، بل بسطها من التراث العربي، أو نقلها من الثقافات الأخرى، وأنه ركز على عالم الخرافة، وقلما تطرق إلى القضايا الاجتماعية.

لــم يطرق الكيلاني ميدان النثر وحده فــي كتابته للأطفال، فقد كتب الأشعار أيضا. ولعل سبب عدم اهتمام الباحثين بأشعاره أنها لم تجمع في ديوان، فقد جعل بعض قصائده في ثنايا القصص كما جاء في قصة أسرة السناجيب على لسان أبي السناجيب، الذي يغني لأبنائه كي يناموا:

نم آمــنــا يــا لامــع ** **نم آمــنــا يــا سَاطــع
يــا أيــهــا الــبــراق نم **وقــيــتــم كــل ألــم**
واشــرقــت أيــامــكـم **وســعــدت أحــلامــكـم**
وســاعــفــتــكــم المــنــى **بــكــل أســبــاب الــهــنــا!** (4)

وجاءت أشعاره - أحيانا - في نهاية قصصه، يوردها من أجل أن تكون محفوظــات للأطفال كما في قصة «العرندس»، حيث أورد قصيدة بعنوان «في العام السادس»:

كــنــت - فــي الــعــام الــذي ولــى - صــغــيــرا
غــيــر أنـــي أقـــرأ - الآن - الــكــتــابــا
وأجـــيـــد الــعــد، ولا أخــطــئ فــيــه
وكـــذا أكــتــب - مــا يــمــلــى - صــوابــا
كــنــت لا أجــلــس - فــي بــيــتــي - إلا
ضــاحــك الــســن، عــلــى ركــبــة أمــي
كــنــت فــي خــامــس أعــوامــي، فــلــمــا
صرت في السادس زاد - الآن - علمي (5)

ويورد في نهاية بعض القصص أناشــيد، تلخص أحداث القصة، كما في قصة «الشاطر كاك»: فالديك الظريف كان يهتف مع فراخه بالنشيد التالي:

(الديك يصيح): كاك! كاك! أهرب كاك!

(الــفــراخ تــصــيــح): أهــرب كــاك!

(الديك يصيح): كاك! كاك! لن ننساك!

(الـفـراخ تـصـيـح): لـن نـنـسـاك!

(الديك يصيح): قَرن البقرة، نطح أخاك!

(الـفـراخ تـصـيـح): نـطَـح أخـاك[6]!

الشاعر سليمان العيسى (ولد العام 1921) (*)

بدأ الكتابة للأطفال بعد العام 1967 - و كان قبل ذلك يكتب للكبار فقط - اتجه للكتابة للأطفال، بسبب هزيمة العرب في حرب العام 1967. وقد تنوع نتاجه من النشيد القصير الذي يتناول حياة الطفل في المدرسة والشارع والطبيعة، إلى كتابة القصة الشعرية الصغيرة والمسرحية الشعرية إلى المسلسلات الشعرية التي تتألف من سلسلة حلقات، بلغ بعضها إحدى وعشرين حلقة كما في «سلسلة القطار الأخضر». وقد جمع شعره في ديوان الأطفال الذي صدر العام 1999. ودخل شعره في كثير من المناهج المدرسية لعدد من الدول العربية، وقد حرص الشاعر على أن تتوافر في قصائده العناصر التالية: اللفظة الرشيقة الموحية، والصورة الشعرية الجميلة، والفكرة النبيلة، والوزن الموسيقي الخفيف الرشيق.

كما عمل على بث مجموعة من القيم في شعره من أبرزها:

- القيم الوطنية والقومية: كحب الوطن، والأمة العربية، واللغة العربية، والدعوة للثورة والحرية.
- القيم التي تتصل بحياة الطفل مع الطبيعة: وتتضمن دعوة الطفل للتعرف على الطبيعة: سهلا وجبلا، برا وبحرا.
- القيم التي تتصل بحياة الطفل مع المدرسة: وتتضمن الحث على التحصيل المدرسي والاهتمام بالدروس.
- القيم التي تتصل بالمجتمع: كقيم العمل، والعدالة الاجتماعية.
- القيم التي تتصل بعلاقة الطفل بالبيت: كحب الأب، والأم وتكريمهما.

وغيرها من القيم.

(*) انظر: «ديوان الأطفال» للعيسى، و«الوجه الضائع» لعبد العزيز المقالح، و«أدب الأطفال وثقافتهم» لسمر روحي الفيصل، و«شعر الأطفال» لعبدالتواب يوسف، و«الطفولة في الشعر العربي» لإبراهيم صبيح.

واستطاع العيسى أن ينقل أدب الأطفال من المرحلة الرومانسية – في عهد شوقي والكيلاني – إلى المرحلة الواقعية، فلم تعد الدجاجة الذهبية، والعفاريت، والقصص الخرافية ما يشغل باله، بل أصبحت القضايا الجوهرية كالوحدة العربية، والعدل الإنساني، وكراهية الاستعمار هو ما يشغل باله [7]. ويعد العيسى من أهم الشعراء الذين كتبوا للأطفال العرب في العصر الحديث، حتى إنه قصر نتاجه عليهم بعد العام 1967.

إلا أن الدارس لنتاج العيسى – للأطفال – يجد فيه مقطوعات وقصائد تفوق مستوى إدراكهم، وهذا غير مقبول في أدب الأطفال، لأن إقحام الكلمات والألفاظ والأفكار التي تفوق مستوى الأطفال النفسي والاجتماعي والأدبي يحول دون فهمهم للشعر، ومن ثم عدم الانفعال معه [8]. لكن العيسى يقدم مسوغا لصعوبة أشعاره حيث يقول: «وربما تعمدت الرمز، والصعوبة في الألفاظ والغرابة في بعض الصور، وربما كانت بعض العبارات فوق سن الطفل، كل ذلك أتعمده وأقصده في كثير من الأناشيد لإيماني بقدرة الطفولة على الالتقاط والإدراك، وبالنظرة فإن صغارنا يفهمون بإحساسهم المتحفز الصافي أكثر مما يفهم الكبار أحيانا بعقولهم الصلبة المرهقة» [9]. كقصيدة «طفلة توقظ أباها» التي كتبها لابنته «بادية»، وهي في السنة الثامنة من عمرها.

الكاتب عبدالتواب يوسف (ولد العام 1928) (*)

عبد التواب يوسف من أبرز الكتاب العرب الذين اهتموا بالأطفال والناشئين وأدبهم، فكتب لهم قصصا في مجال الإبداع، وقدم بحوثا لدراسة أدب الأطفال – كتبا نقدية – للكبار. وقدم للأطفال أعمالا إذاعية كذلك.

ومن الأعمال التي قدمها: سلسلة «كتب الأطفال» تناول فيها الإسلام وأركانه، وسلسلة «تراجم إسلامية»، عرض فيها لأبطال الإسلام: أبي عبيدة، وأسامة بن زيد، وعلماء الإسلام: ابن البيطار، وسلسلة السيرة النبوية، عرض فيها لحياة الرسول صلى الله عليه وسلم من طفولته إلى ختام رحلته الكريمة. وقدم لهم سلسلة الفنون الجميلة عن الألوان، وسلسلة قصص دينية عن بئر زمزم، والعجل السمين، والكعبة المشرفة.

(*) انظر: «تجربتي في الكتابة للأطفال» لعبدالتواب يوسف.

كما أصدر سلاسل عديدة تناولت قصصا علمية، وقصصا وطنية.
ومن أشهر أعماله للناشئين: حياة محمد في عشرين قصة، وتروى هذه القصص على ألسنة الحيوانات والجمادات والنباتات، فالحجر الأسود - مثلا - يروي قصة النزاع بين قريش وواقعة التحكيم، والناقة تَروي قصة رحلته صلى الله عليه وسلم إلى المدينة المنورة (الهجرة).

اتجه عبدالتواب يوسف نحو القصص الواقعية، لأنه يرى أنه من الخطر إغراق الطفل في الخيال، الأمر الذي يبدد طاقته الواقعية، ويجعله يحيا دائما في أحلام اليقظة، ويهرب من مواجهة الواقع، كما أننا ندفعه عن طريق الإغراق في التصورات إلى تحويل الخيال إلى أكاذيب، لذلك فعندما كتب عبدالتواب يوسف حياة الرسول صلى الله عليه وسلم كان صحيحا «البخاري» و«مسلم» رفيقين له في كتابته، إضافة إلى كتب السيرة، والكاتب لا يضيف شيئا من عنده، واقتصرت محاولته على ترتيب حياة الرسول منذ طفولته وشبابه، ومرحلة الوحي، ثم ما بين الوحي والهجرة وختام رحلة النبي.

ومن ذلك، هذا الملمح عن مرحلة طفولته عليه الصلاة والسلام، «إني لفي الصحراء، ابن عشر سنين وأشهر، وإذا بكلام فوق رأسي، وإذا برجل يقول لرجل:

- أهو هو؟

قال: نعم.

فاستقبلاني بوجوه لم أرها لخلق قط. وأرواح لم أجدها من خلق قط. فاقبلا إلي يمشيان، حتى أخذ كل واحد منهما بعضدي. لا أجد لأحدهما مسا.

فقال أحدهما لصاحبه:

- اضجعه.

فأضجعاني بلا قسر ولا هصر (من دون عنف).

وقال أحدهما لصاحبه:

افلق صدره، فهوى أحدهما إلى صدري... ففلقه من دون دم ولا وجع، فقال له:

- أخرج الغل والحسد... فأخرج شيئا كهيئة العلقة، ثم نبذها فطرحها وقال له:

أدخل الرأفة والرحمة» (10)

ويمضي في هذه السلسلة على هذا النحو، لا يضيف شيئا من عنده، إلا معاني بعض الكلمات فقط.

لم يقتصر عبدالتواب يوسف على كتابة القصص، بل أصدر مجموعة من الكتب والبحوث في المجال النقدي منها:

- ألف ليلة وحكايات الطفولة، كتاب صدر عن دار ثقافة الطفل - بغداد، 1986.
- الطفل العربي والأدب الشعبي: الدارالمصرية، القاهرة، 1992.
- كامل كيلاني وألف ليلة وليلة: فصول، القاهرة، م9، ع2، 1994.
- شعر الأطفال: اختيار وتقديم عبدالتواب يوسف.
- كتابة السيرة الشعبية للأطفال (مؤتمر السير الشعبية - جامعة القاهرة 1985).
- هل تصلح القصص الشعبية للأطفال إدارة الآداب، تونس، 1986.
- حكايات الحيوان في ألف ليلة وليلة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1985، وغيرها من الكتب والبحوث.

القاص زكريا تامر (ولد العام 1931)

تتشابه دوافع كتابة زكريا تامر للأطفال ودوافع سليمان العيسى، فقد اتجه نحو الصغار بعد هزيمة العام 1967، و كان قبل ذلك يكتب للكبار فقط.

كتب للأطفال أكثر من مئة قصة، تناول فيها موضوعات متنوعة، ومن قصصه: «الحصان الوحيد»، و«القطة الكسلانة»، و«قالت الوردة للسنونو»، و«الطاووس القبيح»، و«حصان الأجداد»، وقد نشر أغلب نتاجه في مجموعتين هما: «لماذا سكت النهر» دمشق 1977، و«قالت الوردة للسنونو» دمشق 1977.

اهتم تامر بإبراز القيم الاجتماعية في قصصه، مثل الدعوة إلى وحدة الجماعة كما في قصة «الحصان الوحيد»، والقيم الأخلاقية التي تدعو للصداقة والعدالة، كقصة «الطيور تأكل أيضا»، والقيم الوطنية التي تدعو إلى حرية الوطن واستقلاله كقصة «حصان الأجداد»، والقيم العرفية والثقافية كقصة «ملك الحمقى» وقصة «بديع الزمان»، والقيم التي تدعو للعمل ونبذ الكسل: كقصة «الديك يجد عملا» وقصة «القطة الكسلانة».

كما أن السياسة لم تغب عن قصصه، فقد ذم السلطة المطلقة كما في

قصة «أوامر الملوك». وقد استمد من التراث العربي بعض القصص كقصة «بديع الزمان»، وجاءت كثير من قصصه على ألسنة الحيوان والطير كما في: القط يطير، والحمار المحترم، ومرآة للغراب والبومة.

امتازت كثير من قصصه بالبساطة الفنية، واستندت هذه البساطة إلى اللغة الفصيحة، ويلاحظ على نتاجه القصصي التركيز على القصة القصيرة، حتى أصبح يعد نموذجا لكتاب القصة في سورية. إلا أن بعض قصصه تتجه نحو الرمز في الألفاظ والمغزى - تصلح للكبار لا للصغار - مثل قصة لماذا سكت النهر، وقصة أوامر الملوك.

الشاعر علال الفاسي (1910 - 1974)

عند الحديث عن أدباء الأطفال في المغرب العربي، فإن من الأنسب الحديث عن الشاعر علال الفاسي الذي قدم قصائد لرياض الأطفال في ديوان: رياض الأطفال، والأناشيد منها: أنشودة الصباح، ووطننا المغربي، وحوت قصائده مجموعة من القيم منها: التضحية، ونكران الذات، وفضل الوالدين، والمعلم، والكتاب، وكتب قصصا شعرية على ألسنة الحيوانات والطيور، كما فعل شوقي، لكن الفرق بين الشاعرين - كما يرى العربي بن جلون (*) - هو أن علال الفاسي أبدع بعبقريته هذا القصص الشعري دون أدنى تأثير، بينما اطلع شوقي على الثقافة الغربية - خاصة الفرنسية - وجرى على منوالها [11].

(*) العربي بن جلون، ولد في فاس في المغرب 1947، وقد أصدر صحيفة الطفل 1971، ومن أهم مؤلفاته في أدب الأطفال:

- أدب الأطفال في المغرب، الرباط 1985.
- شعر الأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مشترك).
- أدبيات الطفل المغربي، مطبعة المعارف - الرباط، 1991.
- قصص تربوية للأطفال، مطبعة المعارف - الرباط 1986.
- قصص طريفة للأطفال، مطبعة المعارف - الرباط 1986.
- أنغام الطفولة (شعر) مطبعة المعارف - الرباط 1986.
- ثلاث مسرحيات للأطفال، مطبعة بابل - الرباط، 1989.
- أحكي لكم يا أطفال، مطبعة عكاظ، 1988.
- قصص الطفل السعيد، مطبعة المعارف - الرباط 1990.
- قصص لولدي، مطبعة المعارف، 1990.
- قصص الكتكوت، مطبعة أمير ماتور 1996. قصص علمية للأطفال، وغيرها من القصص.

وهو الشـــاعر المغربـــي الأول الذي أولى للأســـاطير المغربية الاهتمام الكبير، فصاغها في حكايات شعرية حوارية، حيث يبلور الأساطير بتلقائية في نص شـــعري حكائي، كقصيدة «الناموســـة والثـــور»، وقصيدة «الطبل والثعلب»، ومثال ذلك ما جاء في قصيدة «المختار»:

إن أمـــي حــدثــتــنــي مــرة	بـطـريـف من خـرافـات الـجـنـون
حـدثـتـنـي أن جـنـيـا صـغـيـرا	كـــان فـي حـضـن أبـيـه يـلـعـب
مَـن مـن الـنـاس الـذي نـرهـبـه	والـــذي حـين يـــرانـا يـرهـب؟
قـال في الـلـيـل سـنـمـضي لـنـرى	ثـم فـي الـحـمـام ما تـشـتـرط
سـهـر الـجـــن لـــدى مـغـتـسـل	حـيـنـمـا قـد هـدأ الـلـيـل الـبـهـيـم
وإذا فـرد ضـعـيـف في الـخـطـى	كـلـمـا ســار قـلـيـلا بـسـمـلا
نـظـر الـجـنـي إلـى أطـفـالـه	قـــال: هــذا واحـــد يـرهـبـنـا
فـاعـبـثـوا مـا شـئـتـم لا تـخـشـوا	سـيـجـيـكـم مـنـه مـا يـضـحـكـنـا
بـعـد هـــذا جـاءهـم مـجـتـرئ	ثـابـت الـخـطـوة عـالـي الـصـرخـة
نـظـر الـجـنـي إلـى أطـفـالـه	قـال: ذا الـفـتـى الـذي نـرهـبـه
احـــذروا مـنـه ولا تـقـتـربـوا	واختفوا من مثله وانتبهوا [12]

الشاعر علي الصقلي (ولد العام 1932)

تتلون نتاجات الشـــاعر المغربي علي الصقلي [13] في شـــعر الطفولة: فمنه المسرحية الشعرية، والنشيد، والقصص الشعري.

الأناشـــيد لها ثلاثة دواويـــن: ألف باء، ومن أغانـــي البراعم (1996) وأنغام طائرة. والقصص الشـــعري في ديوانـــين: ريحان وألحان (1982) ومســـامير ومزامير (1982). وفي المسرح له: المعركة الكبرى التي قدمها للثانوي (1983).

تناول في أناشـــيده: ألعاب الأطفال، والمنزل، والمدرســـة، الأم، والأب، والمعلـــم، والأصدقاء، والقيـــم الوطنية، وعناصر الطبيعـــة وعلاقة الطفل بالدين: التوجه لله سبحانه وتعالى، وحب الرسول صلى الله عليه وسلم.

أما القصص الشعري، فيتناول قصص الأمجاد والبطولات، وقد استلهم ذلك من الأدب المغربي والعربي، والغربي، وابتكر بعضه. فمن القصص المستلهم: اصدع بما تؤمر، والإيمان الفاعل، وأسماء بنت أبي بكر.

وجاء كثير من قصصه الشعري على ألسنة الحيوانات التي تنطق بالحكمة، لتعلم الطفل، وأهم ميزات شعر الأطفال عنده، السلاسة والسهولة، والتشبيه، والترميز البسيطان.

قال على لسان الكلب:

أبمثلي يعير	سيئ الخلق منكر؟
وأنا من أنا وفا	ء به عشت أذكر
خلق لي مؤثل	كسنا الشمس يظهر
بل وفائي من السمو	إلِ ذي الدرع أكبر (14)

حيث تبين الأبيات تفاخر الكلب بوفائه وتفوقه حتى على السموأل.

وقال على لسان الصفصافة:

ثابت أصلي وفرعي في السماء	حيث أحصي في الفضاء الأنجما
بارك الله قومي فعلا	وإلى عرش الثريا قد سما [15]

إضافة إلى هؤلاء المبدعين الرواد من الكتاب والشعراء ظهر في البلاد العربية مجموعة من الكتاب المتميزين، فقد برز في الأردن وفلسطين: الشاعر يوسف العظم، الذي ولد في معان العام 1931 وأصدر: براعم عمان، وأناشيد وأغاريد للجيل المسلم، وأخلاق الجيل المسلم من الكتاب والسنة، والكاتب شحادة الناطور، الذي ولد في يافا العام 1939، وأصدر القصص التالية: الأرنب الذكي، والبلبل الحزين، واللقلق الجوال، وخلية النحل، وثمن الخيانة، والأم المثالية، ومن الكتاب والشعراء - أيضا: زليخة أبو ريشة، وعيسى الجراجرة، وعلى البتيري، وروضة الهدهد [16].

ويعد أديب قاسم من أبرز رواد أدب الأطفال في اليمن، حيث امتد نشاطه إلى كتابة النص الشعري، والقصصي، والمسرحي، والمشاركة في صحف الأطفال، والبرامج الإذاعية التي تقدم لهم. فقد قدمت له إذاعة عدن العام 1966 أغنية: قفز الحبل، وسجل له التلفزيون العام 1967 أول عمل غنائي تلفزيوني، وأصدر مجموعتين قصصيتين للأطفال هما: أقاصيص أسطورية من القرن العشرين، وارجعي يا سلمى، إضافة إلى قصة مصورة بعنوان: الثعلب المكار [17].

وبرز في المملكة العربية السعودية [18] الكاتب طاهر بن عبد الرحمن زمخشري (1332هـ - 1407هـ) حيث أصدر أول مجلة للطفل: الروضة. وهو أول معد ومقدم لبرامج الأطفال في الإذاعة السعودية وله دواوين شعر: «أحلام الربيع»، «أصدقاء الرابية»، و«همسات»، وله في النثر: «المهرجان»، و«العين بحر».

وأصدر عبدالكريم بن عبدالعزيز بن صالح الجهيمان، (ولد العام 1333هـ) ونشر مجموعات قصصية للأطفال بعنوان: «سلسلة مكتبة أشبال العرب» و«سلسلة مكتبة الطفل في الجزيرة العربية».

وظهر في البحرين الشاعر علي الشرقاوي (ولد العام 1948)، وقد قدم للأطفال مجموعة من الأعمال الشعرية والمسرحية منها: «شجرة الأطفال»، «أغاني العصافير»، «الأصابع»، «قصائد الربيع»، «الأرجوحة»، «الأمنيات»، «مفتاح الخير» (مسرحية شعرية)، «بطوط» (مسرحية شعرية)، «الفخ والأرانب الطيبة» (مسرحية شعرية).

وكتب الكاتب عبدالقادر عقيل (ولد العام 1954) مجموعة من القصص للأطفال منها: «من سرق قلم ندى»، «الأنفاق»، «الغيمة السوداء»، «من يجيب على سؤال ندى»، و«حكايات شعبية من الخليج» (ج1+ ج2).

وبرز في لبنان طارق بكري (ولد العام 1966)، الذي يحمل درجة الدكتوراه في مجلات الأطفال، وماجستير في أدب الأطفال، وقد أصدر مجموعة من المؤلفات والقصص منها: «مجلات الأطفال العربية»، «مجموعة الغابة الغناء»، «العصفور كوكو»، «العلماء الصغار»، و«50 قصة قصيرة للأطفال».

ثانيا: الباحثون

سيعرض هذا الجزء من الملحق للباحثين - أي الإسهامات النقدية - في مجال أدب الأطفال العربي، وسيركز على الرواد في هذا المجال، ولكن «يدهش المرء إلى عدم إسهام الأقلام النقدية الكبيرة في نقد أدبيات الطفولة، أو تتبع النتاج المعاصر للمبدعين في حقل أدب الطفل، كأنما يمثل عزوفهم عزوف كبار الأدباء عن الكتابة للطفل منذ دعاهم للكتابة أمير الشعراء أحمد شوقي، لكن أغلبهم لا يزال مترددا أو صامتا، أما البحوث أو الأطروحات الجامعية فتكاد تعد على الأصابع (أصابع اليد)» [19].

ومن النقاد الرواد في مجال أدب الأطفال:

أحمد نجيب (ولد العام 1928)

وضع أحمد نجيب - ناقد مصري - أول كتاب في اللغة العربية في أدب الأطفال العربي الحديث، وهو «فن الكتابة للأطفال» العام 1968. واهتمامه بأدب الأطفال مزدوج:

أولا: الجانب العلمي والأكاديمي: فقد جاء في أوراق ترشيحه لنيل جائزة الملك فيصل العالمية التي حصل عليها العام 1991 أنه: أول من بدأ يجعل من أدب الأطفال العربي علما له قواعد وأصول، وكان من ثمرة هذا أن أصبحت كتب الأطفال - لأول مرة - مادة دراسية في كلية الآداب بجامعة القاهرة سنة 1975، وأصبح أول أستاذ لهذه المادة في تاريخ أدب الأطفال العربي [20]. وحاز جائزة الدولة - المصرية - لأدب الأطفال العام 1972.

ثانيا الجانب الإبداعي: ألف مجموعة من قصص الأطفال منها: حكايات العصفور الأزرق، وحكايات كليلة ودمنة، وحكايات إيسوب، وقصص عالمية للأطفال، وحكايات واختراعات، والسلسلة الذهبية.

صدرت الطبعة الأولى من كتابه: «فن الكتابة للأطفال» العام 1968، ويضم هذا الكتاب بعض المحاضرات التي ألقيت في البرنامج التدريبي الذي عقدته وزارة الثقافة المصرية لكتاب الأطفال في مطلع

العـــام 1968. يعرض الكتاب: لمراحل الطفولة، واللغة في أدب الأطفال، والقصة وأنواعها، والشعر وخصائصه وأقسامه، ويركز على دور الوسيط في إيصال المادة للأطفال، كل ذلك بأسلوب مختصر. ويقسم الكتاب إلى عناوين رئيسية، وأخرى فرعية. ويمكن أن يعد كشاف مصطلحات لأدب الأطفال. ويغلب على الكتاب أسـلوب العرض، وعـدم التعمق في المادة المطروحة، إضافة إلى عدم التوثيق، فنادرا ما يحيل إلى مصادر ومراجع - أحـال إلى ثلاثة كتب فقط - اسـتفاد منهـا، لأن الكتاب في الأصل محاضرات، هدفه تدريسي وتدريبي.

أراد الكاتب من هذا الكتاب أن يكون بداية سلسـلة من الدراسـات فـي أدب الأطفال، وبالفعل عمل على تحقيـق ذلك من خلال إصداره للكتب التالية:

- المضمون في كتب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، 1979.
- اتجاهـات معاصـرة في كتب الأطفـال، المركز القومـي للبحوث، القاهرة، 1979.
- القصة في أدب الأطفال، جمعية المكتبات المدرسية، القاهرة، 1982.
- أغاني الأطفال الشعبية في 21 لغة من لغات العالم، 1983.
- أدب الأطفال علم وفن، 1994.
- أدب الأطفـال مبـادؤه ومقوماته الأساسـية، مقـرر في دور المعلمين، القاهرة.
- أدب الأطفال، كتاب مقرر في وزارة التربية، القاهرة.

علي الحديدي

يعـد علي الحديـدي - ناقد مصري - من رواد الدراسـات حول أدب الأطفال، وذلك من خلال إصداره لكتاب: «في أدب الأطفال»، العام 1972، وقد نشر هذا الكتاب في طبعته الأولى تحت عنوان: «في بناء الإنسان»، ثم أعيدت طباعته تحت عنوان: «في أدب الأطفال».

اهتم الكتاب بالتـراث القصصي العالمي والعربـي، وأثبت الكاتب من خلاله أن أدب الأطفال قديمٌ قدم أدب الكبار، إلا أنه لم يحظَ بالتدوين أو

الدراسة، أو الاهتمام كأدب الكبار، لأسباب عديدة منها: أن أدب الأطفال كان في بعض الأحيان تبسيطا لأدب الكبار، علاوة على أن أدب الأطفال اقترن بالأدب الشعبي، وبما أن الأدب الشعبي لم يبدأ تدوينه إلا في القرن الثامن عشر، فمن الطبيعي أن يكون تدوين أدب الأطفال مزامنا لهذه المرحلة أو متأخرا عنها.

اهتم الكتاب كذلك بمسيرة أدب الأطفال التاريخية، وناقش العلاقة بين الأدب والطفولة، سواء من ناحية تأثيره فيها، أو الصلة بين أدب الكبار وأدب الأطفال، ويعرض الأسس التي يقوم عليها اختيار الكتب والجانب اللغوي، والمضمون المناسب لهذا اللون من الأدب، ويحدد الأدب الملائم لمراحل الطفولة المختلفة، ويبين كيف يوصل أدب الأطفال القصيدة الصادقة والأخلاق الكريمة، ثم يتعرض للأجناس الأدبية التي تناسب مراحل الطفولة المختلفة، وقد أعطى هذا الكتاب اهتماما خاصا لأدب الأطفال في اللغة العربية، وتتبع تطوره حتى العصر الحديث.

وقد استأثر فن حكاية القصة للأطفال بفصل كامل من الكتاب، بين فيه الأهداف التربوية للقصة، وتأليفها، وروايتها.

اتبع الكاتب أسلوبا علميا في مناقشة القضايا، من حيث توثيق المادة التي يناقشها من مصادرها، ومراجعها، كما اهتم بتحليل القضايا التي يطرحها، لذلك عد من أهم الكتب التي ألفت في هذا المجال، ويتميز عن كتاب أحمد نجيب - فن الكتابة للأطفال - بالتوثيق والتحليل الذي قلما يرد عند أحمد نجيب.

هادي نعمان الهيتي (ولد العام 1942)

يعد هادي الهيتي - ناقد عراقي - من الباحثين المتقدمين في مجال أدب الأطفال وصحافتهم فقد صدرت له الكتب والبحوث الآتية:

- أدب الأطفال، فلسفته وفنونه ووسائطه العام 1977.
- أدب الأطفال بين المرونة والتعصب، بحث في مجلة الطفولة والتنمية، 2001.
- ثقافة الأطفال، المجلس الوطني، عالم المعرفة، الكويت.

- الهوية الثقافية للأطفال العرب إزاء ثقافة العولمة، مجلة الطفولة والتنمية، 2001.
- الاتصال الجماهيري حول ظاهرة الإعاقة بين الأطفال، مجلة الطفولة والتنمية، 2002.

أما بالنسبة لكتاب «أدب الأطفال» فقد جعله أربعة أبواب:

- جمهور أدب الأطفال من حيث خصائصه، واستجابته للأشكال والمضامين الأدبية.
- تعريف أدب الأطفال ونشأته.
- فنون أدب الأطفال.
- وسائط أدب الأطفال، وخصائص كل وسيط.

يتميز هذا الكتاب بالتسلسل في تناوله المادة إذ يبدأ بالحديث عن الطفولة، ومراحلها ثم يتناول علاقة الأطفال بالقراءة، وكيف تنمي ميول الطفل القرائية، ويتناول بعد ذلك أدب الأطفال، فيعرفه ويحاول تحديد موضوعات أدب الأطفال، ومضمونه، أي إلام يهدف أدب الأطفال؟ وماذا يقدم لهم؟ ثم يتناول أدب الأطفال العربي، ويرى أنه لم يتبلور، ولم تظهر له شخصية متميزة حتى العام 1977 - سنة صدور الكتاب - بسبب النظرة القاصرة للأطفال من قبل العالم العربي وأن ما صدر للأطفال لا يتعدى الترجمة، وتبسيط الحكايات والأقاصيص المستمدة من التراث العربي. ويعرض لفنون أدب الأطفال: القصص من حيث بناؤها، وأهميتها، وأنواعها، وشعر الأطفال: تعريفه، ورواده، وموسيقاه. ويختم كتابه بالحديث عن وسائط أدب الأطفال: الصحافة وأنواعها، وفنونها: التحقيق، والمقالة، والإخراج الصحفي، والرسوم. وموسوعات ومعاجم ومفكرات الأطفال، ومسرح الطفل، وبرامج الأطفال في الإذاعة والتلفزيون.

إن أهم ما يميز هذا الكتاب أسلوبه العلمي من حيث: التوثيق، فقد وضع هوامش لكل باب من الأبواب، والعرض، إذ يعرض الفكرة ويناقشها، وربما يعود ذلك لتأنيه في إصدار الكتاب، لأن فكرة الكتاب كانت في ذهنه منذ خمسة عشر عاما. ويغلب على الكتاب المراجع الأجنبية، لأنه يرى أدب الأطفال العربي ما زال يعاني من قصور في

الرؤية والإنتاج، ويحاول وضع أطر لأدب الأطفال العربي، مستمدا هذه النظريات والأطر من النقد والأدب الغربي، داعيا النقد والأدب العربي للاستفادة منها.

عبدالرازق جعفر (ولد العام 1947)

صدر لعبد الرازق جعفر - ناقد سوري - مجموعة من الكتب والدراسات في مجال أدب الأطفال أهمها:

- أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1979.
- الحكاية الساحرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- أسطورة الأطفال الشعراء، دار الجيل، بيروت، 1992.

يقف في كتابه: «أدب الأطفال» على معنى الأدب، والطفولة، ويتحدث - بشكل موجز - عن ظهور أدب الأطفال في العالم العربي، بينما يركز على أدب الأطفال الأجنبي، من حيث ميدانه، وأهدافه، وشروطه ومؤتمراته وبعض كتابه البارزين، وأهم إنجازاتهم الأدبية. وقد جعل الكتاب ثلاثة أبواب:

- ما هو أدب الأطفال.
- أدب الأطفال الكلاسيكي.
- ميادين أدب الأطفال.

وقد اقتصر في أثناء حديثه عن أدب الأطفال العربي على ذكر شوقي، وكامل كيلاني، كما أنه لم يذكر الجهود النقدية التي سبقته، والتي قام بها: أحمد نجيب، وعلي الحديدي، وهادي نعمان الهيتي، على الرغم من تميز هذه الأعمال وريادتها. وخلاصة رأيه في أدب الأطفال العربي أنه مازال طفلا متعثرا يحتاج أن يفتح أبوابه على الأدب والنقد الغربي، فقد مرت بعض الأمم بتجربة أدب الأطفال وتجاوزتها، وسارت سيرا حسنا، ومهدت لأدب الأطفال وأغنته، لذلك يعرض لهذه التجارب - في فرنسا، وانجلترا، والاتحاد السوفييتي سابقا، والدنمارك - للإفادة منها في التجربة العربية المتواضعة، وينطبق هذا الرأي على أدب الأطفال العربي حتى العام 1979.

أحمد زلط

يعد الباحث أحمد زلط - ناقد مصري - من الباحثين المتخصصين فـي أدب الأطفـال العربي ونقده، فقـد أصدر مجموعة مـن الكتب، والدراسات منها:

- أدب الأطفـال، وثقافته، وبحوثه في جامعة الإمام محمد بن سـعود الإسلامية.
- الطفل مبدعا، قراءة نقدية في إبداع الطفل العربي.
- معجم الطفولة، القاهرة، 2000.
- رواد أدب الأطفال.
- أدب الطفولة بين كامل كيلاني ومحمد الهراوي.
- شعر الطفولة في الأدب المصري الحديث، 1990.
- أدب الطفولة وأصوله ومفاهيمه، 1992.
- ديوان السنهوتي للأطفال، 1992.

سـيتم الحديث عن معجم الطفولة، لأنه عمـل رائد في هذا المجال حيث إنه أول عمل من هذا النوع - في أدب الأطفال - في اللغة العربية. يعرض هذا المعجم لمفاهيم لغوية ومصطلحية في أدب الأطفال وتربيتهم، وفنـون أدب الأطفال وثقافته، ويضم هـذا المعجم المتخصص بين دفتيه محاولة أولى لوضـع القواعد الاصطلاحية لأدبيـات الطفولة في نهج أكاديمـي، وقـد اتبع في تصنيفه الأسـلوب العلمي القائـم على المنهج الاسـتقرائي في القياس والاسـتنباط، مع تغليب المفهوم العربي اللغوي والاصطلاحي على الأجنبي.

أما خطوات وضع المصطلحات فقد جاءت على النحو التالي:

الاسـتنباط الدلالي والوظيفـي لمصطلحات المعجم عامـة، وانتقاء بعض المصطلحات في عمليتـي التعريب والترجمة عن الآداب الأجنبية الغربية، إضافة إلى التوليد الاشـتقاقي بنحت بعض الكلمات، والإفادة من المفاهيم المستقرة - المصطلحات - في العلوم المساعدة، كعلم النفس مثلا، إضافة إلى اسـتعانته بالدراسات الرائدة، مثل دراسة عبد العزيز عبد المجيد: «القصة في التربية»، ودراسـتي أحمد نجيب: «فن الكتابة

للأطفال»، و«القصة في أدب الأطفال»، ودراسة علي الحديدي «في أدب الأطفال»، ودراسة عبدالتواب يوسف «الطفل العربي والأدب الشعبي»، وغيرها من الدراسات.

ولا يقتصر على إيراد المصطلح العربي إلى جانب قرينه في اللغة الانجليزية أو العكس - فقد رتب المعجم حسب الحروف الانجليزية من A إلى Z - إنما يعمد إلى الشرح الموجز أمام كل مصطلح، ولم يلجأ إلى الشرح المفصل إلا نادرا، وذلك للتعليل أحيانا، وبيان الخاطئ في التعريفات الأخرى في أحيان أخرى.

يورد الكاتب في نهاية المعجم ملاحق بأسماء الرواد من أعلام أدب الطفولة الغربيين والعرب: الأكاديميين والأدباء، إضافة إلى مسرد باللغة العربية، وآخر باللغة الإنجليزية، وثبت المصادر والمراجع التي اعتمد عليها.

وكان للدراسات السابقة أثر مهم - خصوصا دراسات نجيب، والحديدي، والهيتي - في ظهور باحثين اهتموا بأدب الأطفال العربي ودراسته منهم: هيفاء شرايحه - تربوية أردنية - التي أصدرت كتاب «أدب الأطفال ومكتباتهم» العام 1978، والذي يعرض لأدب الأطفال من حيث تعريفه، وفلسفته، وأهميته، وتاريخه، ويتميز في عرضه لتاريخ أدب الأطفال في الأقطار العربية، ولكنه يركز على مكتبات الأطفال، ويسهب في الحديث عن أهداف المكتبات وأنواعها، والجهاز الإداري فيها، والمباني، والأثاث.

وإبراهيم محمد صبيح - باحث أردني - والذي أصدر كتاب: الطفولة في الشعر العربي الحديث، العام 1985، الذي هو في الأصل أطروحته لنيل درجة الدكتوراه في جامعة الأزهر، وقد تحدث فيه عن الشعر العربي المقدم للأطفال، في أربعة أبواب: أدب الأطفال المفهوم والتطور، وموضوعات أدب الأطفال في الشعر الغنائي، والشعر القصصي في أدب الأطفال، وأخيرا الشعر المسرحي في أدب الأطفال.

كما قدمت هدى محمد أحمد باطويل (1993) - باحثة سعودية - دراسة بعنوان: «الإنتاج الفكري المطبوع للطفل في المملكة العربية السعودية من العام 1959 إلى العام 1985»، وقد تناولت هذه الدراسة عدة مواضيع

منهـا: الاهتمام بالطفل، والتأليف للطفل، وتطور أدب الأطفال في العالم، ثم تناولت الإنتاج الفكري المطبوع للطفل في السـعودية، وحركة نشر كتب الأطفال، ودراسة عددية وتقويمية للإنتاج المطبوع للطفل في السعودية.

وقد اعتمدت الكاتبة منهج المسـح، حيث قامت بمسـح شامل لجميع الهيئات الناشـرة للطفـل في المملكة العربية السـعودية، وتناولت المراحل التي مر بها أدب الأطفال المطبوع في المملكة، ودرسـت حركة نشـر الكتب والعقبات التي تعترض حركة النشـر - نشـر كتب الأطفال - وقد توصلت إلى النتائج التالية:

أولا: إن المؤلفين العرب أسـهموا بالنصيب الأكبـر في مجال التأليف للطفـل في السـعودية، وقـد ظهر إلى جانـب هؤلاء بعـض الكتاب من السعوديين أمثال: يعقوب اسحق، وفريدة فارسي.

ثانيا: أبرز ملامح أدب الأطفال السـعودي أنـه ذو أهداف تربوية، منذ ميلاده حتى الوقت الحاضر، وأن كتب وقصص الأطفال لها طابع ديني، ولم تكن مكتبة الطفل السعودي زاخرة بعدد كاف من الكتب العلمية المبسطة، كما خلت من الآداب الأجنبية، والعلوم الاجتماعية، والفنون، والهوايات والألعاب.

ثالثا: إن فترة ازدهار أدب الأطفال السـعودي - فعليا - تبدأ من العام 1980، حيـث ظهرت دور النشـر التجارية، وأسـهمت بعض المؤسسـات الحكوميـة والأهلية بنصيب ملحوظ في مجال النشـر للطفل، إضافة إلى الجهود الفردية.

رابعا: إن حال دوريات الأطفال في السعودية - خلال 27 عاما - كانت متعثرة، كما هو حال الدوريات العربية على الأغلب.



الهوامش

الفصل الأول

(1) نجيب كيلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت. لبنان، ط1، 1986، ص13.

(2) انظر: علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1982، ص65.

(3) هيفاء شرايحة: أدب الأطفال ومكتباتهم، عمان . الأردن، ط3، 1990، ص11.

(4) هادي الهيتي: أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط1، 1977، ص72.

(5) أحمد زلط: معجم الطفولة، مفاهيم لغوية ومصطلحات، (د. ن)، القاهرة، ط1، 2000، ص64.

(6) انظر: علي الحديدي: في أدب الأطفال، ص61.

(7) سرجيو سبيني: التربية اللغوية للطفل، ترجمة فوزي عيسى وعبدالفتاح عبدالفتاح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1 . 1991، ص138، حيث يذكر سبيني منهم (كروتشه).

(8) هيفاء شرايحة: أدب الأطفال ومكتباتهم، ص22.

(9) انظر: الهيتي: أدب الأطفال، ص75 - 76، وهيفاء شرايحة: أدب الأطفال ومكتباتهم، ص24 وما بعدها.

(10) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط1، 1959، ص58.

(11) المرجع نفسه، ص59.

(12) المرجع نفسه، ص65.

(13) انظر: سمير عبد الوهاب أحمد: قصص الأطفال وتطبيقاتها العلمية، دار المسيرة، عمان - الأردن، ط1، 2004م، ص43.

(14) انظر: علي الحديدي: في أدب الأطفال، ص242 وما بعدها، وشرايحة: أدب الأطفال ومكتباتهم، ص33.

(15) علي الحديدي: في أدب الأطفال، ص244.

(16) انظر: أحمد فضل شبلول: أدب الأطفال في الوطن العربي، دار الوفاء. الإسكندرية، ط1، 1998، ص38 - 39.

(17) المرجع السابق، ص39.

(18) الحديدي: في أدب الأطفال، ص259.

(19) المرجع نفسه، ص264.

(20) المرجع السابق، ص270-271.

(21) هيفاء شرايحة: أدب الأطفال ومكتباتهم، ص38.

(22) المرجع السابق، ص38-40.

(23) مثل محاولة جميل سلطان وأخيه أنور سلطان، وعبدالرحيم السفرجلاوي الذي أصدر ديوان «الاستظهار المصور» في أدب البنين والبنات العام 1937، وظل هذا الأدب مقصورا على المعلمين. حتى جاء عادل أبو شنب الذي أصدر مسرحية «الفصل الجميل» العام 1960، شرايحة: أدب الأطفال ومكتباتهم، ص40.

(24) المرجع نفسه، ص41.

(25) نشرت بعض قصص زكريا تامر في مجموعة لماذا سكت النهر 1977. ومجموعة قالت الوردة للسنونو 1977.

(26) جمع شعر سليمان العيسى في ديوان الأطفال، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط1، 1999.

(27) انظر: العيسى: ديوان الأطفال، ص23 - 26.

(28) انظر: شجاع العاني، قصص الأطفال، الأقلام العراقية، بغداد- العراق، ع3، سنة 15، 1979، ص4.

(29) هيفاء شرايحة: أدب الأطفال ومكتباتهم، ص43.

(30) هدى محمد باطويل: الإنتاج الفكري المطبوع للطفل في المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض- السعودية، ط1، 1993، ص479.

(31) المرجع السابق، ص480.

(32) المرجع نفسه، ص480 - 481.

(33) شرايحة: أدب الأطفال ومكتباتهم، ص46.

(34) لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع انظر: موفق مقدادي، القصة في أدب الأطفال في الأردن، دار الكندي - إربد - الأردن، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2000، والكتاب في أصله رسالة ماجستير.

(35) انظر: عبد الرحمن عبد الخالق، أدب الأطفال في اليمن الواقع والإنجازات، مجلة الطفولة والتنمية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ع1، 2001، ص201 - 208.

(36) زلط: معجم الطفولة، ص61.

(37) جان دي لافونتين، من أعلام الشعر الفرنسي، سبب شهرته في العالم كتابته عن الخرافة، التي استقاها من إيسوب اليوناني، وقد تأثر بقصص كليلة ودمنة، لمزيد من المعلومات انظر: نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، د. ط، د. ت، ص34 - 39.

(38) الحديدي: في أدب الأطفال، ص171.

(39) انظر: نفوسه زكريا، خرافات لافونتين، ص52، 68.

(40) أحمد شوقي: الشوقيات المجهولة، محمد صبري، دار المسيرة، بيروت- لبنان، ط2، 1979، ج2، ص22.

(41) انظر: الحديدي، في أدب الأطفال، هامش ص245.

(42) كتاب في نحو ألف أقصوصة، يهدف للتمثيل على خلق من الأخلاق النادرة، وقد طبع في مطبعة الحسين في عمان، (د. ط)، (د. ت).

(43) أديب عباسي: عودة لقمان، مطبعة الحسين، عمان، د. ط، د. ت، ج1، المقدمة، ص7.

(44) إبراهيم محمد صبيح: الطفولة في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، الدوحة - قطر، ط1، 1985م، ص442.

(45) انظر: المرجع نفسه، ص451 - 462.

(46) محمد الفيتوري: ديوان محمد الفيتوري، منشورات الفيتوري - بيروت، ط4، 1981، م1، ص 398.

(47) إبراهيم محمد صبيح: الطفولة في الشعر العربي الحديث، ص451.

(48) انظر: العيسى، ديوان الأطفال، ص15.

(49) انظر: المصدر نفسه، قصيدة كنده، ص161، قصيدة أبي فراس الحمداني، ص351.

(50) انظر: أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان، د. ط، 2001، ج4، ص134.

(51) المصدر السابق، ص132.

(52) صبيح: الطفولة في الشعر العربي، ص203.

(53) انظر: خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح، دار الأنوار، دمشق، ط1، 1979، ص171.

(54) صبيح: الطفولة في الشعر العربي، ص135.

(55) انظر: شوقي، الشوقيات، ج4، ص136 - 137.

(56) انظر: يوسف العظم، أناشيد وأغاريد للجيل المسلم، المكتب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط5، 1979، ص14.

(57) انظر: العيسى، ديوان الأطفال، قصيدة: رسالة إلى هدى، ص328 - 333.

(58) صبيح، الطفولة في الشعر العربي، ص235.

(59) انظر: العيسى، ديوان الأطفال، قصيدة: شهرزاد، ص91 - 93.

(60) صبيح: الطفولة في الشعر العربي، ص490.

(61) انظر: شوقي، الشوقيات، ج4، ص91.

(62) انظر: العيسى: ديوان الأطفال، ص282 وما بعدها. تشير الحكاية الأصلية إلى تسلط الذئب على الحَمَل، فعندما رآه يشرب الماء، اتهمه بتعكيره، وحاول الحمل الدفاع عن نفسه بتقديم حججه المنطقية، لكن الذئب لم يقبلها وهجم عليه وقتله، أما سليمان العيسى، فقد غير في القصة، حيث جعل الحمل يقتل الذئب، وذلك عندما اتحد مع الحملان الأخرى:

وصرخ الصغير بالحملان

إلي يا رفاقي الشجعان

إلي يا أحبائي الشجعان

في لمحة.. تجمع الرفاق

وكلهم خناجر رقاق

فتاكة الرؤوس

انقض الشجعان

طعنوا طعنوا الذئب الأغبر

أراد الشاعر أن يوصل فكرة أن الاتحاد والثورة تسقط الأشرار:

تسقط كل ذئاب الأرض

تسقط كل ذئاب الأرض

عاش الحملان الأحرار

عاش الحملان الثوار

(63) العيسى: ديوان الأطفال، ص 282.

(64) لمزيد من المعلومات عن الشعر المسرحي انظر: صبيح، الطفولة في الشعر العربي، ص -489 536.

(65) زلط: معجم الطفولة، ص53.

(66) انظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، (د. ت)، ص179-180.

(67) انظر: المرجع السابق، ص181-182.

(68) الهيتي: أدب الأطفال، ص48.

(69) مجدي شمس الدين إبراهيم: القصة على لسان الحيوان، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1990م، ص39.

(70) انظر: أحمد الكسراوي: الأسد والبعوضة، الشركة التونسية للنشر، تونس.

(71) انظر: زكريا تامر: الحصان الوحيد، دار الآداب للصغار، دمشق.

(72) الهيتي: أدب الأطفال، ص153.

(73) انظر: أحمد نجيب: مغامرات حول العالم: وتضم القصص التالية: بلاد العجائب، بحر الظلمات، قراصنة البحار، العالم الجديد، مغامرات ماجلان، مغامرات ابن بطوطة، الصادرة عن مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، ط1، 1989.

(74) انظر: سلسلة قصص ألف ليلة وليلة: بابا عبد الله والدرويش، أبو صير وأبو قير، الملك عجيب، خسروشاه، تاجر بغداد...

(75) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص87.

(76) انظر: المرجع نفسه، ص88.

(77) انظر: عبدالتواب يوسف: الطفل العربي والأدب الشعبي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992، ص11.

(78) انظر: فوزي العنتيل، عالم الحكايات الشعبية، دار المريخ، الرياض، ط1، 1983، ص19-21.

(79) انظر: المرجع نفسه، ص28-34.

(80) انظر: عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، د. ط، 1968، ص11-12.

(81) المرجع السابق، ص13 وما بعدها.

(82) انظر: يعقوب الشاروني، الشاطر محظوظ، سلسلة المكتبة الخضراء، دار المعارف، القاهرة.

(83) الحديدي: في أدب الأطفال، ص188.

(84) محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر، بيروت، دار الشرق، عمان، ط1، 1996، ص128.

(85) انظر: عبد التواب يوسف، سلسلة كتب عن السيرة النبوية، طفولة محمد، حياة محمد، محمد معلما حربيا، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.

(86) انظر: حميد السملالي: قصص معارك المغرب التاريخية، منها: معركة وادي المخازن، فتح الأندلس، معركة الزلاقة، معركة أنوال، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982.

(87) انظر: كامل كيلاني: قصص فكاهية، منها: عمارة، الأرنب الذكي، عفاريت اللصوص، نعمان، العرندس، أبو الحسن، حذاء الطنبوري، بنت الصباغ، منشورات دار المعارف بمصر، القاهرة.

(88) الهيتي: أدب الأطفال، ص69.

(89) المرجع السابق، ص169.

(90) انظر: يعقوب الشاروني: سلسلة حكايات من عمان، سلمى في أرض عمان، حكايات المها العربية، إصدار وزارة الإعلام - مسقط، 1991.

(91) الفيصل: أدب الأطفال وثقافتهم، ص62.

(92) المرجع السابق، ص63.

(93) انظر: رشدي أحمد طعيمة: أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998، ص175.

(94) المرجع نفسه، ص176.

(95) انظر: سيسيليا ميرايل: مشكلات الأدب الطفلي، ترجمة: مها عرنوق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص97.

(96) كما هو الحال في قصص السندباد فقد أصدر عبدالجبار ناصر سلسلة مغامرات «السندباد البحري»، دار الجيل، القاهرة، وأصدر: محمد حسن: السندباد الحمال في مصر أرض الجمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأصدر حسين فوزي: حديث السندباد القديم، لجنة التأليف، القاهرة، وهذه القصص وغيرها تركز على حكايات السندباد المستمدة من قصص ألف ليلة وليلة، إضافة إلى ذلك فقد اشتركت بعض القصص بالعناوين نفسها، كما هو الحال في قصة: أبو صير وأبو قير، التي أصدرها كامل كيلاني، عن دار المعارف - القاهرة، ثم أصدرها: عبدالله أبومدحت، عن مكتبة لبنان - بيروت، واشتركت هاتان القصتان بالمحتوى أيضا، لأنهما مستمدتان من الأصل نفسه «ألف ليلة وليلة».

(97) انظر: مجموعة قالت الوردة للسنونو لزكريا تامر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977. وديوان شوقي، ج4، وحكايات من كتاب ليعقوب الشاروني، مركز الأهرام، القاهرة، وديوان الأطفال لسليمان العيسى وغيرهم.

(98) تحتل القصص الدينية المرتبة الأولى في المملكة العربية السعودية، وفق دراسة أجرتها هدى باطويل، فقد بلغ مجموع ما نشر حتى عام 1985: 113 قصة، احتلت القصص الدينية نسبة 38.31 في المائة، للمزيد انظر باطويل: الإنتاج الفكري المطبوع للطفل، ص350-351، كما احتل تأليف القصص الدينية المرتبة الثانية في مصر منذ عام 1928-1978، بنسبة 14.9 في المائة، فقد جاءت القصص الدينية بعد القصص الخيالية، للمزيد انظر: طعيمه: أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، ص172-175.

(99) ميرايل: مشكلات الأدب الطفلي، ص123.

(100) المرجع نفسه، ص123.

(101) الهيتي: أدب الأطفال، ص106.

(102) انظر: عبد الرازق جعفر: الطفل والكتاب، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص228.

(103) انظر: حسن شحاته: أدب الطفل العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1991، ص104-105.

(104) انظر: المرجع نفسه، ص194.

(105) انظر: صبيح: الطفولة في الشعر العربي الحديث، ص327.

(106) انظر: شحاته: أدب الطفل العربي، ص196.

(107) انظر: المرجع السابق، ص200.

(108) انظر: المرجع نفسه، ص200-201.

(109) انظر: طعيمه: أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، ص88.

(110) عبدالرازق جعفر: أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 1979، ص452.

(111) الاهتمام بالشكل يتم من خلال مراعاة: أن يكون الغلاف مصورا في المراحل الأولى للطفولة، ويتناسب التجليد مع مراحل العمر، ويكون سميكا ومتينا يتحمل عبثهم، وقراءتهم للكتاب أكثر من مرة، ويحتوي على صور ورسومات تساعدهم على فهم المادة المكتوبة..وهذا يؤدي إلى ارتفاع أسعار الكتب، ومن ثم قلة الإقبال عليها من الأطفال وذويهم، لأنها لا تتناسب مع دخول الأسر العربية عموما، وهذا السبب هو الذي جعل الكتاب ودور النشر- في البلاد العربية - يلجؤون للابتعاد عن الاهتمام بشكل الكتاب، ولكن إذا أريد للطفل أن يقرأ ويقبل على الكتب، فيجب دعم الكتاب ودور النشر الخاصة بالأطفال، حتى تنتج كتبا مناسبة للطفل العربي شكلا ومضمونا، بأسعار مناسبة لدخل الأسرة العربية.

(112) انظر: جعفر: أدب الأطفال، ص453-454.

(113) انظر: ميرايل: مشكلات الأدب الطفلي، ص97.

(114) شحاته: أدب الطفل العربي، ص13.

(115) انظر: ميرايل: مشكلات الأدب الطفلي، ص95.

(116) انظر: شحاته: أدب الطفل العربي، ص14.

(117) انظر: جعفر: أدب الأطفال، ص452.

(118) انظر: مثلا قصة «زنجبيل يرتدي ملابس القرصان» حيث تحكي قصة طفل أمريكي، يسخر الناس من رأسه، فيحاول إخفاءه في ملابس رعاة البقر، ولا ينجح، ثم يحاول إخفاءه في ملابس «قراصنة البحر»، فيكشفه أبوه، فتصل القصة إلى النهاية «التنكر لم ينقذ الموقف ونلت علقة ساخنة» فهذه القصة قد تكون ترجمت ترجمة مشوهة، لأنها على هذه الصورة لا تقدم فائدة للطفل العربي، ومن ثم لا داعي لترجمتها، انظر: قصة زنجبيل: مجلة ماجد، سنة 23، ع1161، مايو 2001، ص14.

(119) يلاحظ أيضا مشكلة تعثر «الدوريات» العربية التي تصدر للأطفال، وهذه مشكلة تشترك فيها معظم الدول العربية، حيث يصدر عن المجلة مجموعة من الأعداد ثم تتوقف، لأسباب مادية، أو لأسباب تتعلق بالشخص المسؤول عنها، حيث تتوقف بذهابه ويمكن التخلص من هذا، إذا ارتبطت الدوريات بسياسة مؤسساتية.

الفصل الثاني

(1) دوسوسور هو الذي فرق بين مفاهيم علم اللغة الحديث، وقد وضع لكل منها كلمة مستقلة تدل عليه في إطار هذا العلم، وقد بسط عبدالصبور شاهين أفكار دوسوسور في كتابه «في علم اللغة العام».

(2) عبدالصبور شاهين: في علم اللغة العام، مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان، ط3، 1980، ص29.

(3) المرجع نفسه، ص29.

(4) سورة الشعراء، آية 195.

(5) إدوارد سابير: اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء - المغرب، ط1 1993، ص12.

(6) انظر: عبدالقادر أبوشريفة: الكتابة الوظيفية، دار حنين، عمان - الأردن، ط1، 1994، ص12.

(7) نبيل حداد: في الكتابة الصحفية، دار الكندي، إربد - الأردن، ط1، 2002، ص17.

(8) انظر: المرجع نفسه، ص17-18.

(9) انظر: المرجع نفسه، ص18-20.

(10) عبدالمجيد عابدين: التيجاني شاعر الجمال، مطبعة السعادة، ط3، 1962، ص102.

(11) انظر: حداد، في الكتابة الصحفية، ص22.

(12) انظـــر: عبدالتواب يوســـف: كامل كيلانـــي وألف ليلة وليلـــة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 9، ع 2، 1994، ص189.

(13) انظر: حداد: في الكتابة الصحفية، ص23.

(14) لمزيـــد من المعلومات انظر: مجلة «ماجد»، التـــي تصدر في الإمارات العربية المتحدة، عن دار الإمارات للإعلام.

(15) انظر: صبيح: الطفولة في الشعر العربي الحديث، ص374.

(16) انظر: شوقي، الشوقيات، ج4، ص102.

(17) انظـــر: مجلة العربي الصغيـــر، وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد 81، يونيو 1999، ص24-27.

(18) انظـــر: عبدالملك مرتاض: في نظرية الروايـــة، عالم المعرفة، مطابع الكويت، ديسمبر، 1998، ص425.

(19) انظر: سابير: اللغة والخطاب الأدبي، ص130.

(20) سبيني: التربية اللغوية للطفل ص138.

(21) المرجع نفسه، ص130.

(22) الجاحـــظ، أبـــو عثمان عمر بن بحـــر: البيان والتبيين، تحقيق عبد الســـلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1985، ج1، ص138-139.

(23) كافية رمضان: مضمون الكتب الصادرة للأطفال، بحث منشور في كتاب (كتب الأطفال في الدول العربية والناميـــة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص112.

(24) ســـمر روحي الفيصل: الخصائص اللغوية لأدب الناشئة، مجلة التربية، قطر، 118/25، 1996، ص205.

(25) المرجع السابق، ص205.

(26) انظـــر: عبد العزيز عبد المجيد: القصة في التربية، دار المعارف بمصر، ط7، (د. ت)، ص15.

(27) تامر: كيف فقد القط لونه الأبيض، مجموعة قالت الوردة للسنونو، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 1977.

(28) محـــمد عطيـــة الإبراشـــــي: الحصـان العجيـــب، مكتبة مصـر، القاهرة، د. ت، ص2.

(29) انظر: عبد العزيز عبد المجيد: القصة في التربية، ص16.

(30) انظر: المرجع نفسه، ص17.

(31) انظر: المرجع نفسه، ص18.

(32) الهيتي: أدب الأطفال، ص98-99.

(33) عبدالتواب يوسف، الدودة وشجيرة القطن، سلسلة دراسات في أدب الطفولة، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، القاهرة، 1987، ص4.

(34) انظر: عبدالعزيز عبدالمجيد: القصة في التربية، ص24-25.

(35) هذا كلام قديم لا يصلح الآن، لأنه تم إنشـــاء رياض الأطفال التي نجحت في تعليم الأطفال القراءة والكتابة.

(36) انظـــر: أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفـــال، دار الكاتب العربي، مصر، ط5، 1982، ص37-38.

(37) انظر: المرجع السابق، ص38.

(38) انظر: المرجع نفسه، ص38-39.

(39) انظر: المرجع نفسه، ص36.

(40) أحمد نجيب: فن الكتابة للأطفال، ص54.

(41) أحمـــد نجيب: أدب الأطفال (علم وفـــن)، دار الفكر العربي - القاهرة، ط3، 2000، ص391.

(42) يلاحـــظ أن كلمة «فزعكم» تحتاج إلى توضيح، فلو قال: «خوفكم» لكان أقرب إلى لغة الأطفال .

(43) كامـل كيلاني: أســـرة الســـناجيب، دار المعارف بمصـــر، القاهرة، ط6، د.ت، ص4.

(44) العيسى: ديوان الأطفال، ص416-422.

(45) انظر :أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، ص42-43.

(46) عبد العزيز عبد المجيد: القصة في التربية، ص27.

(47) يعقوب الشـــاروني: الشاطر محظوظ، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص23-24.

(48) نزار نجار: قوس قزح، مجموعة في دارنا ثعلب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977، ص96.

(49) الفيصل: الخصائص اللغوية لأدب الناشئة، ص206-207.

(50) المرجع نفسه، ص207.

(51) محمد الظاهر: دلال المغربي ، دار الشروق ، عمان ، ط3 ، 1984، ص 6-8 .

(52) انظر: تامر، أوامر الملوك، مجموعة: قالت الوردة للسنونو، ص5-7.

(53) عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، دراســـة في الرواية المصرية مكتبة الشـــباب، القاهرة، (د. ط)، 1982، ص237.

(54) أحمد سويلم: المسرح الشعري للأطفال، بحث منشور في كتاب «الحلقة الدراسية الإقليمية لعام 1988، حول شعر الأطفال»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1989، ص177-178.

(55) عثمان: بناء الرواية، ص238.

(56) الحديدي: في أدب الأطفال، ص76.

(57) مرتاض: في نظرية الرواية، ص131.

(58) نجيب: فن الكتابة للأطفال، ص44-45.

(59) تامر، بلاد الأرانب، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 95، 1979، ص164-165.

(60) علال الفاسي: الناموسة والثور، «شاعران للأطفال من المغرب العربي»، العربي بن جلون، من كتاب: شعر الأطفال: إعداد عبدالتواب يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1988، ص146-147.

(61) موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي، إربد - الأردن، ط1، 2001، ص16.

(62) سيد خضير: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى، بيلا، كفر الشيخ، مصر، ط1، 1998، ص48.

(63) جوليا كريسطيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991، ص81.

(64) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية للنشر، القاهرة، ط1، 1996، ص275.

(65) شوقي: الشوقيات، ج4، ص133.

(66) انظر: ربابعة: قراءات أسلوبية، ص19-20.

(67) انظر: خضير: التكرار الإيقاعي، ص56-57.

(68) انظر: فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص277.

(69) انظر: العيسي: ديوان الأطفال، ص423-429.

(70) المصدر السابق، ص692-695.

(71) شوقي: الشوقيات، ج4، ص134.

(72) انظر: أبو شريفة، الكتابة الوظيفية، ص27.

(73) يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق، ط1، 1989م، ص34.

(74) كمـا هـو الحال في قصة «الكسـلى» لزكريا تامر، فالعنوان يشـير إلى فتاة كسـولة، تطيل النوم، فتتزعج العصافيـر منها، وتحاول إيقاظها كي تذهب إلى المدرسـة، لكن يفاجأ القـارئ في نهاية القصة كما فوجئـت العصافير عندما عرفـت سـبب نوم مها، «قالـت العصافير: أنت بنت كسـلي، وقد تأخرت عن مدرسـتك، ضحكت مها وقالت: اليـوم عطلتي ولا أذهب فيه إلى المدرسـة»، مجموعة قالت الورة للسنونو، ص2-4.

(75) انظر: طعيمة: أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، ص230-231.

الفصل الثالث

(1) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص95.

(2) انظر: والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص7.

(3) شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، ترجمة لحَسن أحمامه، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1995، ص132.

(4) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990م، ص28.

(5) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط2، 2000، ص225.

(6) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص264-265.

(7) العيد: تقنيات السرد الروائي، ص94.

(8) التبئيـر: هـو تقليص حقل الرؤيـة عند الراوي وحصر معلوماته، سـمى هذا الحصـر بالتبئيـر لأن السـرد يجري فيه مـن خلال بؤرة تحدد إطـار الرؤية وتحصره، والتبئير سمة أساسـية من سمات المنظور السردي. والمنظور يجيب عن السـؤال: من يرى؟ وأصنـاف التبئير ثلاثة تتحصل مـن مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشـخصية التي يتناولهـا التبئير، فإذا كان الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشـخصية كان التبئير غير موجود - أي السـرد في حالة لا تبئير - وإذا تسـاويا في المعرفة كان التبئير داخليا، وإذا كان الراوي يعلم أقل مما تعلم الشخصية كان التبئير خارجيا، لمزيد من المعلومات حول التبئير انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية ص40-43.

(9) انظر: تودروف: مقولات السرد الأدبي، ص58-59.

(10) يدل مصطلح السـارد على الشـخص الذي يقوم بالسرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدة مسـرود لهم أو لمسـرود له واحد بذاته، والراوي قد يكون - في الغالب ظاهرا

وعلى جانب من المعرفة وعليما بكل شـيء وواعيا وموثوقا به، ويمكن ألا ينتمي الـراوي إلى عالـم الحكي، وقد يكون جزءا منه، وعـلاوة على ذلك فإنه يمكن أن يكـون من خـارج المادة المحكية، أو واحدا من شـخصيات المادة المحكية أي الشـخص الأول، وفي هذه الحالة يقوم بوظيفة البطل في الوقائع المروية، وقد يكون مهما أو غير مهم، أو مجرد ملاحظ، وبذلك تستعمل كلمة الراوي والراوي لنفس الغـرض والمعنى، لمزيد من المعلومات انظر: برنس: المصطلح السـردي، ص158-159.

(11) السرد الموضوعي: يكون الكاتب فيه مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، فيقدم الحكي بصورة موضوعية باسـم الكاتب على شكل إخبار، دون أن يفسر لنا كيف نتمكن من معرفة هذه الأحداث، للمزيد: انظر توماشفسكي: نظرية الأغراض، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ط1، 1982م، ص189.

(12) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص202.

(13) سـيزا قاسـم: بناء الرواية، الهيئـة المصرية العامة للكتـاب، القاهرة، ط1، 1984، ص132.

(14) انظر: العيسى: ديوان الأطفال، ص433-434.

(15) تامر: القطة الكسلانة، ص1.

(16) كامل كيلاني: قالت شهرزاد بنت الوزير، دار المعارف، ص2.

(17) كامل كيلاني: أبوصير وأبو قير، دار المعارف، ط18، ص11.

(18) شوقي: الشوقيات، ج4، ص120.

(19) كامل كيلاني: القصر الهندي، دار المعارف، ص15.

(20) محمد المنسي قنديل: أحلام أبي الحسن البغدادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص16.

(21) حسن شحاته: أدب الطفل العربي، الدار المصرية اللبنانية، (د. ط)، (د. ت)، ص14.

(22) المرجع نفسه، ص14-15.

(23) كامل كيلاني: قالت شهرزاد، ص2.

(24) المصدر نفسه، ص2.

(25) انظر: الفيصل: الخصائص اللغوية لأدب الناشئة، ص211-212.

(26) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص204.

(27) الهـادي بـن ضياء: عاقبة الغـدر، ضمن مجموعة: أقاصيص تونسـية، دار المعارف، سوسه - تونس، 1983، ص48-49.

(28) السـرد الذاتـي: أن نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مسـتمع، متوفرين على تفسـير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي أو المسـتمع نفسـه؟ للمزيد انظر: نظرية المنهج الشكلي، ص189.

(29) لينا كيلاني: القطة مياو، مطبعة الجاحظ، دمشق، 1991، ص12.

(30) فيروز البعلبكي: قصة ضياء وشمس الضحى، مجموعة: الحمامة الشاردة، دار العلم للملايين - بيروت، ط1، 1990، ص36.

(31) الهادي بن ضياء: السوار الذهبي مجموعة: أقاصيص تونسية، ص67.

(32) جنيت: خطاب الحكاية، ص202.

(33) انظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسـرد، ترجمة، حسن بحراوي وآخرين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص27 وهامش رقم 11 ص36.

(34) العيسى: ديوان الأطفال، ص431-436.

(35) انظر: حميد لحمداني: بنية النص السـردي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991، ص48-49.

(36) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص153.

(37) انظر: المرجع نفسه، ص153.

(38) الهادي بن ضياء: الذهبي، ص67.

(39) المصدر نفسه، ص 80.

(40) المصدر السابق، ص 85.

(41) كامل كيلاني: قالت شهرزاد بنت الوزير، ص2

(42) المصدر نفسه، ص17

(43) المصدر نفسه، ص6.

(44) كامل كيلاني: القصر الهندي، ص2.

(45) المصدر نفسه، ص 22.

(46) المصدر نفسه، ص 23.

(47) العيد: تقنيات السرد الروائي، ص92-93.

(48) المرجع نفسه، ص 93.

(49) كامل كيلاني: علاء الدين، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط18، ص9.

(50) كامل كيلاني: في بلاد العجائب، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص21.

(51) كامل كيلاني: قالت شهرزاد، ص18.

(52) المصدر نفسه، ص17.

(53) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص48.

(54) محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1936، ص105-106.

(55) انظر: تامر: الديك يجد عملا، مجموعة: قالت الوردة للسنونو، ص37.

(56) فاروق يوسف: حين أكلت القمر، مجموعة التمساح والقمر، دار الحرية للطباعة، بغداد - العراق، ص12.

(57) عبدالتواب يوسف: الحلال والحرام، مجلة الفردوس، مطابع الأهرام، القاهرة، أكتوبر 1999، ص4 و5.

(58) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص95.

(59) كامل كيلاني: عفاريت اللصوص، دار المعارف - القاهرة، ط19، ص3.

(60) المصدر نفسه، ص 4.

(61) المصدر نفسه، ص5.

(62) المصدر نفسه، ص 6.

(63) مرتاض: في نظرية الرواية، ص244.

(64) المرجع نفسه، ص244.

(65) ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، مكتبة الأسد، دمشق - سورية، ط1، 1988، ص123.

الفصل الرابع

(1) المعطى ما يكون حاضرا في الذهن قبل تناوله بالمعالجة، ويرادفه المباشر، ومعطيات المعرفة: عناصرها الحاصلة لنا مباشرة، بواسطة الحواس أو العقل، ومعطيات الشعور المباشرة: هي الأحوال النفسية التي نطلع عليها بالحدس مباشرة. انظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973، ج2، ص395. وجاء في المعجم الوسيط أن المعطيات بمعنى: القضايا.

(2) جاكلين ساندرز: الأهمية السيكولوجية لأدب الأطفال، ترجمة موسى السوداني، الثقافة الأجنبية، دار الحرية، بغداد، ع3، السنة 5، 1985، ص50.

(3) انظر: المرجع السابق، ص50.

(4) المرجع نفسه، ص 50-51.

(5) انظر يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق، ط1، 1989، ص 25-26.

(6) عابدين: التيجاني شاعر الجمال، ص 104.

(7) انظر: محمد السيد حلاوة: مدخل إلى أدب الأطفال، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية ط1، 2003، ص63.

(8) سبيني: التربية اللغوية للطفل، ص141.

(9) انظر: ساندرز: الأهمية السيكولوجية لأدب الأطفال، ص 53.

(10) جون إيكن: كيف تكتب للأطفال، ترجمة، كاظم سعد الدين، دار ثقافة الأطفال، بغداد، ط1، 1988، ص46.

(11) الحديدي: في أدب الأطفال، ص 63-64.

(12) أحمد زلط: دراسات نقدية في الأدب المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993، ص130.

(13) انظر: ليليان هـ سميث: منهج لنقد أدب الأطفال، ترجمة هاشم لازم، الثقافة الأجنبية، دار الحرية، بغداد، ع3، س 5، 1985، ص81.

(14) انظر: عفاف أحمد عويس، ثقافة الطفل بين الواقع والطموحات، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط2، 1992، ص178-181.

(15) انظر: يقعوب الشاروني: سلمى في أرض عمان، وزارة الإعلام - عمان.

(16) انظر: حميد السملالي: معركة أنوال.

(17) انظر: حلاوة: مدخل إلى أدب الأطفال، ص68-69.

(18) انظر: يعقوب الشاروني: زرعوا فأكلنا، مجموعة حكايات من كتب، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ص4-5.

(19) انظر: تامر: الحصان الوحيد، دار الآداب للصغار، ص6.

(20) انظر: نزار نجار: كفا أمي، مجموعة في دارنا ثعلب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص81.

(21) انظر: جمال علوش: بركة الصدق، مجلة ماجد، الإمارات للإعلام، أبوظبي، فبراير ع1252، 2003، ص17.

(22) محمد الظاهر: لينا النابلسي، دار الشروق، عمان، د.ط، د.ت، ص 4-6.

(23) شوقي: الشوقيات، ج4، ص118-119.

(24) عادل غضبان: البلبل، دار المعارف، القاهرة، ص44.

(25) انظر: فيروز البعلبكي: ضياء وشمس الضحى، مجموعة الحمامة الشاردة، ص33-42.

(26) انظر: البعلبكي، انتصار الحق، مجموعة الحمامة الشاردة، ص16-24.

(27) انظر: عبدالجبار ناصر: وادي الأفاعي، دار الجيل، بيروت.

(28) انظر: إبراهيم بشمى: اللؤلؤة السوداء، دار بانوراما الخليج، المنامة. البحرين.

(29) ساندرز: الأهمية السيكولوجية لأدب الأطفال، ص52.

(30) أحمد نجيب: أدب الأطفال، ص44

(31) الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، ص25-26.

(32) انظر: فاروق يوسف: رقصة القنفذ، مجموعة بيت للدب، دار ثقافة الأطفال، بغداد، ص16-19.

(33) انظر: كامل كيلاني: الشاطر كاك.

(34) راجت نظرية دعت إليها مدام منتسوري فحواها أن قصص الأطفال المملوءة بالخوارق تخلق فيهم روحا غير واقعية، وتكون لديهم عقلية غير علمية، إننا يجب أن نبث في الأطفال الروح الواقعية بما نقصه عليهم من قصص ليس فيها للسحر أو الخرافة مكان. انظر: يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، ص27.

(35) عبدالتواب يوسف: الطفل العربي والأدب الشعبي، ص22.

(36) انظر: محمد السيد حلاوة: الأدب القصصي للطفل، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية . مصر، ط2، 2003، ص64.

(37) انظر: عبدالتواب يوسف: الطفل العربي والأدب الشعبي، ص28.

(38) سبيني: التربية اللغوية للطفل، ص143.

(39) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي، دار العودة، بيروت، ط1، 1974، ص169.

(40) انظر: عبدالتواب يوسف: الطفل العربي والأدب الشعبي، ص146.

(41) انظر: إيكن: كيف تكتب للأطفال، ص115.

(42) انظر: كامل كيلاني: علي بابا.

(43) كامل كيلاني: عبدالله البري وعبدالله البحري، ص24-25.

(44) هناك بعض القصص الشعبية تنتهي نهايات مأساوية بالنسبة للبطل، وهي قليلة ومن ذلك قصة «هل يكفي الحظ؟» لفايز الغول: قال الأسد: لقد كان لك حظ أضعته بحمقك، وأعطيَت لك فرصتان أضعتهما بخرقك، ولقد نجوت من الموت مرتين حين كان حظك أمامك، وما أراه إلا قد تخلف عنك الآن ورجع إلى نومه. ولعمري ما وجدت على ظهر الأرض أحمق منك، فحيا الله صباحا قذف بك إلي لتكون دوائي وشفائي، وضربه ضربة صرعته لتوه، وثنى بأخرى على جمجمته فاستخرج دماغه فأكله. فايز الغول: الدنيا حكايات، المطبعة العصرية، القاهرة (د.ط)، 1966، ص26.

(45) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي، ص 132.

(46) إيكن: كيف تكتب للأطفال، ص127-128.

(47) كامل كيلاني: علاء الدين، ص96.

(48) كامل كيلاني: علي بابا، ص 26.

(49) يعقوب الشاروني: الشاطر محظوظ، ص46.

(50) أحمد نجيب: حكاية الحمام والصياد، منشورة في كتاب أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 2000م، ص399.

(51) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 1999، ص39.

(52) انظر:أحمد نجيب: أدب الأطفال، ص38.

(53) قسم بياجيه مراحل النمو إلى: المرحلة الحسية . الحركية، وفيها يهتم الطفل ببيئته، ثم مرحلة: طور ما قبل المفاهيم، وهي مرحلة الإعداد للعمليات الحسية، ثم طور الحدس، وطور العمليات الحسية، وطور العمليات الصورية، وأخيرا مرحلة المراهقة. للمزيد انظر: بروث.م. بيرد: جان بياجيه وسيكولوجية نمو الأطفال، ترجمة فيولا فارس الببلاوي، مكتبة الأنجلو المصرية ط1، 1976. أما جون إيكن فقد جعلها في ثلاث مراحل هي: مرحلة الأطفال الصغار، والعمر المتوسط، والأطفال الكبار، انظر: إيكن: كيف تكتب للأطفال. أما تقسيم عبد العزيز عبدالمجيد فقد تم تناوله في فصل اللغة.

(54) أحمد نجيب: أدب الأطفال، ص39.

(55) الحديدي: في أدب الأطفال، ص97.

(56) المرجع السابق، ص99.

(57) انظر: المرجع نفسه، ص101.

(58) نجيب: أدب الأطفال، ص42.

(59) انظر: المرجع نفسه، ص43-44.

(60) خوسيه ماريا إيفا نكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة، حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة، ط1، 1991، ص185.

(61) انظر: جنيت، خطاب الحكاية، ص265-266.

(62) الغضبان: البلبل، ص10.

(63) المصدر نفسه، ص 44.

(64) محمد الظاهر: لينا النابلسي، ص 12-14.

(65) إيكن: كيف تكتب للأطفال، ص45.

(66) الحديدي: في أدب الأطفال، ص64.

(67) انظر: حلاوة: مدخل إلى أدب الأطفال، ص184.

(68) المرجع نفسه، ص74.

(69) أبو زيد: إشكاليات القراءة، ص21.

(70) ساندرز: الأهمية السيكولوجية لأدب الأطفال، ص54.

(71) انظر: المرجع نفسه، ص54.

(72) استمد الكيلاني من «ألف ليلة وليلة» القصص التالية: بابا عبدالله والدرويش، وعلي بابا، وعلاء الدين، والملك عجيب، والسندباد البحري، ومدينة النحاس، وأبوصير وأبو قير، وعبدالله البري وعبدالله البحري، وخسروشاه.

(73) تدور الحكاية حول رجلين: أبي صير كان حلاقا معروفا بأخلاقه الحسنة وإتقانه لمهنته، وأبي قير الذي كان صباغا يسكن جوار أبي صير، وعرف بسمعته السيئة وغشه، ومماطلة الزبائن وسرقة ثيابهم، فكرهه الناس، وكسدت بضاعته، وأغلق القاضي محله، ففكر بالسفر خارج الإسكندرية، وأقنع أبا صير بالسفر معه، واتفقا على أن يعملا، ويقتسما ما يحصلان عليه، ولكن العمل كان من نصيب أبي صير والراحة من نصيب أبي قير، بل وعندما مرض أبوصير سرق أبوقير فلوسه، وتركه مريضا في الغرفة، وأقنع الملك بإنشاء مصبغة للثياب ونجح في تكوين ثروة، وعندما شفي أبوصير جاء إلى المصبغة، فطرده أبوقير، وأمر عماله بضربه، بعد ذلك ذهب أبوصير إلى الملك، وأقنعه أن يبني حماما للمدينة، فوافق الملك، ونجح أبوصير في حياته، وحصل على أموال طائلة من الملك وأعوانه، فلم يعجب الأمر أبا قير فحاول الوشاية بأبي صير، فاكتشف الملك غدر أبي قير وخيانته، فأمر أن يلقى في البحر جزاء غدره، ويعود أبوصير إلى بلده الإسكندرية سعيدا غنيا، ويعيش في أهنأ حال.

(74) انظر: ألف ليلة وليلة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003، ص571-588.

وهو ما يسمى بالتضمين السردي: أي إدخال حكاية في حكاية أخرى، ولكن ليس شرطا أن يحاط هذا التضمين بإطار يحدد بدايته ونهايته، ولا يأتي بالضرورة مكتملا دفعة واحدة، فأحيانا لا يكون هناك صلة بين الحكايتين سوى أن وقائع الحكاية المضمونة ونهايتها تحمل العبرة التي تحتاجها الحكاية الضامنة، وهذا ما ينطبق على حكاية «أبو صير وأبو قير» وحكاية الدراج والسلاحف التي سبقتها. للمزيد حول التضمين السردي انظر: تودروف: مقولات السرد الأدبي، ص56، وزيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص57-58.

(75) ألف ليلة وليلة، ص571.

(76) المصدر نفسه، ص571.

(77) كامل كيلاني: أبوصير وأبوقير، ص3.

(78) ألف ليلة وليلة، ص587-588.

(79) كامل كيلاني: أبوصير وأبوقير، ص26.

(80) انظر: إيكن: كيف تكتب للأطفال، ص127.

(81) كامل كيلاني: أبوصير وأبوقير، ص24.

(82) يشير معنى اقتصاد السرد أو المجمل إلى التعبير بكلمات قليلة عن أفكار كثيرة.

(83) كامل كيلاني، أبوصير وأبوقير، ص18.

(84) انظر: ألف ليلة وليلة، ص583.

(85) المصدر نفسه، ص580.

(86) كامل كيلاني: أبوصير وأبوقير، ص18.

(87) تحكي هذه القصة حكاية صياد سمك اسمه عبدالله، وهو فقير، عنده عشرة أبناء يحاول الصيد عدة مرات ولكنه لا ينجح في الحصول على سمك لقوت عياله، فيساعده الخباز، ويبقى كذلك حتى يعلق بشبكته رجل عجيب، له جسم إنسان وذيل كذيل السمك اسمه عبدالله البحري، ويتفقان على الصداقة، يأتي عبدالله البحري بالجواهر واللؤلؤ من أعماق البحر، ويقدم له عبدالله البري (الصياد) الفواكه والثمار مقابل ذلك، ويصبح عبدالله البري غنيا، ويتزوج ابنة الملك، ثم يذهب في زيارة بحرية مع عبدالله البحري فيرى عجائب البحر، ويختلفان على فهم قضية، فتنقطع العلاقة بينهما، ويعود عبدالله البري إلى البر، ويعيش حياته في سعادة حتى الموت.

(88) مشَنة: وعاء يوضع فيه الخبز ونحوه، ويتخذ من خوص، أو أعواد الأشجار، انظر المعجم الوسيط، مادة شَن.

(89) ألف ليلة وليلة، ص593.

(90) كامل كيلاني: عبدالله البري وعبدالله البحري، ص16.

(91) المصدر السابق، ص3.

(92) كامل كيلاني: عبدالله البري وعبدالله البحري، ص3-4.

(93) ألف ليلة وليلة، ص588-589.

(94) على الرغم من ذلك تم حذف بعض الإشارات الدينية، ورد في النص الأصلي جملة «ملك النصارى» ص 583، حذفها الكيلاني ووضع بدلا منها جملة «ملك الجزائر»، ص22، وكان هذا في سياق الحديث عن العداء بين المسلمين وغيرهم، أجرى الكيلاني هذا التغيير، لأن الجملة التي وردت في النص الأصلي لا تتناسب مع روح العصر الحالي.

(95) ألف ليلة وليلة، ص590.

(96) انظر حول هذا الموضوع، ص594.

(97) ألف ليلة وليلة، ص597.

(98) المصدر نفسه، ص598.

(99) تدل كملة الأزعر في المعجم الوسيط على الشخص السيئ الخلق، انظر مادة: زَعرَ، ومن ثم فكلمة «بلا ذَنَب» أنسب من كلمة الأزعر.

(100) كامل كيلاني: عبدالله البري وعبدالله البحري، ص24.

(101) ألف ليلة وليلة، ص598.

(102) المصدر انفسه، ص599.

(103) المصدر نفسه، ص599.

(104) كامل كيلاني: عبدالله البري وعبدالله البحري، ص24-25.

(105) لقراءة هذه المشاهد انظر: ألف ليلة وليلة، ص595-598.

(106) محمد الظاهر: لينا النابلسي، دار الشروق، عمان، د.ط، د.ت، ص4-6.

الفصل الخامس

(1) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة صيغ.

(2) انظر: تودروف: مقولات السرد الأدبي، ص61.

(3) جنيت: خطاب الحكاية، ص177.

(4) المرجع نفسه، ص177. 178.

(5) انظر: لحمداني: بنية النص السردي، ص45. 46.

(6) انظر: تودروف: مقولات السرد الأدبي، ص61.

(7) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوية، ص105.

(8) انظـر: جنيت: خطاب الحكاية ص51 وما بعدها، وزيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوية، ص 105 و106.

(9) سـلام اليمانـي: وطن الفقراء، منشـورات اتحاد الكتاب العرب، دمشـق، 2003، ص1.

(10) إسكندر لوقا: رحلة قطرة ماء، مجموعة المعجزة في قلب الصحراء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط2. 1985، ص49.

(11) كامل كيلاني: الملك عجيب، ص 8. 10.

(12) حمدي أبو كيله: السعادة للجميع، مجلة ماجد، الإمارات للإعلام، أبوظبي، ع 1262، 2003، ص11. 17.

(13) أحمد الخطيب: إنقاذ السيد كريم، مجلة ماجد، الإمارات للإعلام، أبوظبي، 2003، ع 1262، ص 16 . 17 .

(14) انظر: تودروف: مقولات السرد، ص56.

(15) ف شلوفسكي: بناء القصة القصيرة، نظرية المنهج الشكلي، ص146.

(16) انظر: المرجع نفسه، ص146.

(17) انظر: تودروف: مقولات السرد، ص56.

(18) المرجع نفسه، ص57.

(19) فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ترجمة، نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، ط 1، 1973، ص147.

(20) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبوبكر باقادر وأحمد نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة . السعودية، ط1، 1989، ص265.

(21) من الضروري الإشارة إلى ما يسمى حكايات الصيغ، وهي: حكايات شعبية تتبع نموذجا تراثيا معينا، ويكون الموضوع فيها ثانويا، وينضوي تحت هذا الجنس من الحكايات مجموعة من الأنواع، وهدف هذه الحكايات التسلية، وينصب تركيزها على الشكل لا على الموضوع، ومن الحكايات التي تنضوي تحت هذا الجنس من القصص: الحكاية المتراكمة وهي نمط من الحكايات الشعبية، يكون البناء فيها بسيطا، فهناك سلسلة من الأحداث يربطها ضبط واحد . وحكاية السلسلة: التي تعتمد على سلسلة معينة من الأرقام مثل الحكاية التي تتعلق بنشأة الشطرنج، والحكاية التي لا تنتهي، حيث تتكرر فيها حادثة معينة أو مجموعة من الحوادث حتى تصبح مملة للسامع . والحكاية الدائرية وهي حكاية لا نهاية لها تصل بالسامع إلى نقطة ما، ثم بطريقة أو بأخرى تتكرر روايتها . للمزيد حول هذا الموضوع انظر: عالم الحكايات الشعبية، ص41 . 46 .

(22) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص51.

(23) مراد عبدالرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 24 0

(24) يعقوب الشاروني: سر الاختفاء العجيب، دار الشروق، القاهرة، ص18.

(25) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص67.

(26) نجار: كعكات جدتي، مجموعة في دارنا ثعلب، ص101.

(27) انظر: كنعان: التخييل القصصي، ص76.

(28) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص86.

(29) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوية، ص107.

(30) عبدالتواب يوســـف: الأربعة الذين سرقوا الزمن، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1980، ص8.

(31) قدم عبدالتواب يوسف مجموعة من القصص الدينية: سلسلة أركان الإسلام، وسلسلة تراجم إسلامية، والسيرة النبوية، وسلسلة بعنوان: قصص دينية، تناول فيها الكعبة المشــرفة، وكبش الفداء، والعجل الســمين، وبئر زمزم، والبعوضة الرهيبة وغيرها من القصص.

(32) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص107.

(33) مصطلح المسافة: يطلق على التخطيط الذي يبديه السرد تجاه الحكاية وهي الصيغة الأولى لتنظيم الخبر، أي: كل قصة تقيم مسافة (فاصلا) بينها وبين ما ترويه. أما المنظور فهو الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، ويجيب المنظور عن سؤال: من يرى في الرواية؟ ويختلف المنظور الروائي عن السرد، لأن السرد يجيب عن ســؤال من يتكلم؟ لمزيد من المعلومات حول هذا انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص178 . 200. وانظر زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص151 . 152، وص160 و161.

(34) انظر: العيد: تقنيات السرد الروائي، ص108.

(35) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص187.

(36) انظر: المصدر نفسه، ص187.

(37) طلال حسن: سلام اليوم، مجموعةحكايات ليث، دار الكندي، عمان، 1998، ص13

(38) لوقا: موت الأشياء الجميلة، مجموعة المعجزة في قلب الصحراء ص53.

(39) لطيفـــة الدليمي: النهر والأرض، مجلة الأقلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، ع3، سنة 15، كانون أول 1979، ص60.

(40) طارق بكري: نقار الخشب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص2.

(41) انظـــر: رولان بورنوف وريال اوئيلية: عالم الرواية، ترجمة، نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1991م، ص168 . 169.

(42) محمد الفيتوري، ديوان الفيتوري، منشورات الفيتوري . بيروت، م1، ص50.

(43) مرتاض: في نظرية الراوية، ص134.

(44) المرجع نفسه، ص135.

(45) الهادي بن ضياء: السوار الذهبي، مجموعة أقاصيص تونسية، ص67.

(46) عبدالله أبو مدحت: أبوصير وأبوقير، مكتبة لبنان . بيروت، ط1، 1991، ص5.

(47) انظر: إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص279.

(48) عبدالتواب يوسف: الأربعة الذين سرقوا الزمن، ص12.

(49) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص186.

(50) نجار: بقرة جدي، مجموعة في دارنا ثعلب، ص53.

(51) انظـــر: Norman Fried Man: Point of view in Fiction نقــلا عن: إنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1987، ص109 و110.

(52) انظر: ميرســـترنبرغ: ما هو العرض، (نظرية الراوية)، جون هالبرين، ترجمة: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1981، ص39 و40.

(53) يعقوب الشاروني: سر الاختفاء العجيب، ص5.

(54) تامر: بلاد الأرانب، ص159.

(55) طارق بكري: ســـنجوب وثعلوب، منشـــورات اتحاد الكتاب العرب، دمشـــق 2003، ص1.

(56) محمد الظاهر: دلال المغربي، ص6.

(57) انظر: مير ستر: ما هو العرض، ص92.

(58) الهادي بن ضياء: الجوع في طريقه إلينا، مجموعة أقاصيص تونسية، ص3.

(59) المصدرالسابق، ص4.

(60) انظر: ستر نبرغ، ما هو العرض، ص93.

(61) عبد التواب يوسف، الأربعة الذين سرقوا الزمن، ص5.

(62) المصدر نفسه، ص8.

(63) المصدر نفسه، ص53.

(64) انظر: جنيت: حدود السرد، ص75.

(65) المرجع السابق، ص76.

(66) انظر: المرجع نفسه، ص76.

(67) انظر: بورنوف: عالم الرواية، ص103.

(68) انظر: المرجع نفسه، ص107 . 114.

(69) إبراهيم بشمي: اللؤلؤة السوداء، ص2.

(70) الغضبان: البلبل، ص3.

(71) المصدر السابق، ص4.

(72) يعقوب الشاروني: سر الاختفاء العجيب، ص16.

(73) مصطفى الهبرة: أحمد بـــن ماجد، مجلة ماجد، الإمارات للإعلام، أبوظبي، ع1202، 2002، ص27.

(74) انظر: زيتوني، معجم مصطلحات نقد الراوية، ص172.

(75) انظر: دير لاين: الحكاية الخرافية، ص 148 . 149 .

(76) كامل كيلاني: أبو صير وأبو قير، ص26.

الفصل السادس

(1) انظر: لحمداني: بنية النص السردي، ص64.63.

(2) يرى عبد الملك مرتاض أن مصطلح الحيز أوسع وأشمل من مصطلح الفضاء، لأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف استعماله . عند مرتاض . إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، ويقف معنى المكان عند مرتاض في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده. للمزيد: انظر: مرتاض: في نظرية الرواية، ص141 - 146.

(3) فهناك الفضاء النصي: ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مسافة من الورق، ويشتمل على طريقة تصميم الغلاف، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وغير ذلك، والفضاء المعادل للمكان: أي الحيز المكاني في الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي، وهناك - أيضا - الفضاء الدلالي: وهذا الفضاء له علاقة بالشعر أكثر من النثر، يركز على المعنى المجازي، والتناسب بينه وبين المدلول الحقيقي، وأخيرا الفضاء المنظور: الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون، ومكان، وزمان، للمزيد انظر: لحمداني: بنية النص السردي، ص53 - 62.

(4) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد، ط1، 2001م، ص25.

(5) انظر: يقطين: قال الراوي، ص242.

(6) لحمداني: بنية النص السردي، ص65.

(7) نبيلة إبراهيم: فن القص، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص139.

(8) أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 160 .

(9) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م، ص96.

(10) انظر: صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997م، ص61.

(11) الغضبان: البلبل، ص4.

(12) قاسم: بناء الرواية، ص78.

(13) صلاح صالح: قضايا المكان، ص61.

(14) يوسف قنديل: على هدي والدي، مجلة أفكار، عمان . الأردن، ع45، حزيران 199م، ص124.

(15) صلاح صالح: قضايا المكان، ص62.

(16) فاروق يوسف: شجرة قرب بيتي، مجموعة بيت للدب، ص2.

(17) انظر: يقطين: قال الراوي: ص246.

(18) كامل كيلاني: علي بابا، ص6.

(19) عبد الجبار ناصر: وادي الأفاعي، ص10.

(20) كامل كيلاني، الملك عجيب، ص4.

(21) انظر: جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، ط1، 1980م، ص177.

(22) كامل كيلاني: علاء الدين، ص32.

(23) المصدر نفسه، ص27.

(24) عبد الله أبو مدحت: أبو صير وأبو قير، ص2.

(25) كامل كيلاني: علاء الدين، ص9.

(26) نجم: فن القصة، ص90.89.

(27) انظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص55.

(28) تامر: الحمار المحترم، مجموعة قالت الوردة للسنونو، ص33.

(29) للمزيد حول هذه القضية: انظر: مقدادي: القصة في أدب الأطفال في الأردن، حيث تم الحديث عن سجون الاحتلال الإسرائيلي والفرنسي في الجزائر بالتفصيل في الفصل الثالث، الذي يدرس قصص روضة الهدهد دراسة فنية، ص104 - 105.

(30) العيسى: الكناري الساحر يقول: ديوان الأطفال، ص359 - 360.

(31) عيسى الجراجره: العصفور والبلبل، مجموعة العصفور يحاول منع انطباق السماء على الأرض منشورات وزارة الثقافة، عمان . الأردن، 1983م، ص16.

(32) المصدر نفسه، ص18.

(33) جواد عبد الحسين: رحلة عبر الفضاء، مجلة حاتم، المؤسسة الصحفية الأردنية (الرأي) عمان ـ الأردن، ع8، تموز 1999م، ص29.

(34) انظر: الحديدي: في أدب الأطفال، ص122.

(35) لحمداني: بنية النص السردي، ص67.
(36) العيسى: الحقل الأخضر، ديوان الأطفال، ص389.
(37) المصدر السابق، ص496.494.
(38) انظر: الحديدي: في أدب الأطفال، ص123.
(39) لوقا: المعجزة في قلب الصحراء، مجموعة المعجزة في قلب الصحراء، ص6.
(40) المصدر نفسه، ص12.
(41) ضحى مهنا: رحلة مدرسية، مجلة سامر، مطابع أبي ذر الغفاري، بيروت، ع809، 1996م، ص16.
(42) المصدر نفسه، ص17.
(43) يعقوب الشاروني: سر الاختفاء العجيب، ص7.
(44) عبد التواب يوسف: الدودة وشجيرة القطن، كتاب عبد التواب يوسف وأدب الأطفال، ص37.
(45) المصدر نفسه، ص40.
(46) نجار: في دارنا ثعلب، مجموعة في دارنا ثعلب، ص25.
(47) نجار: كعكات جدتي: مجموعة في دارنا ثعلب، ص101 - 102.
(48) المصدر السابق، ص102 - 203.
(49) مصطفى الهبرة: مغامرات أسد البحار، ص27.
(50) تحكي قصة عامل نظافة، يعمل في حي للأغنياء، وهو فقير ومحتاج ولكنه أمين، يجد محفظة نقود في الشارع فيعيدها لصاحبها، للمزيد انظر: الهادي بن ضياء: شارع عبد الرحيم، مجموعة أقاصيص تونسية، ص 18 - 33.
(51) طلال حسن: ليلى والذئاب، مجموعة حكايات ليث، ص38.
(52) السملالي: معركة أنوال، ص14.
(53) لوقا: الجدة الطيبة، مجموعة المعجزة في قلب الصحراء، ص15.
(54) قدمت روضة الهدهد مجموعة من القصص التي تتحدث عن المخيمات منها قراصنة البحر 1985، ولغز الأطفال في مخيم الدهيشة، 1986م.
(55) البعلبكي: انتصار الحق، مجموعة الحمامة الشاردة، ص22.
(56) المصدر السابق، ص24.
(57) يعقوب الشاروني: سلمى في أرض عمان، ص5.4.
(58) البدوي: نجم... اسم جميل، مجلة ماجد، ص56.
(59) سورة النحل، آية 16.
(60) البدوي: نجم...اسم جميل، مجلة ماجد، ص57.

(61) يعقوب الشاروني: سر الاختفاء العجيب، ص29 - 35.
(62) نجار: الأرنب المغرور: مجموعة في دارنا ثعلب، ص76.
(63) قاسم: بناء الرواية، ص103.
(64) منيرة شــريح: ديمة والعيد، مجموعة ديمة والنجمة دار ديمة للنشر، عمان. الأردن، 1991م، ص25.
(65) انظر: بورنوف: عالم الرواية، ص118.
(66) قاسم: بناء الرواية، ص26.
(67) مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص 10
(68) قاسم: بناء الرواية، ص27.
(69) انظر: يقطين: قال الراوي، ص218.
(70) يعقوب الشاروني: الشاطر محظوظ، ص21.
(71) انظر: الحديدي: في أدب الأطفال، ص182 - 183.
(72) انظر: يقطين: قال الراوي، ص220.
(73) يعقوب الشاروني: الشاطر محظوظ، ص4 - 5.
(74) تودروف: مقولات السرد الأدبي، ص42.
(75) قاسم: بناء الرواية، ص37.
(76) منــى العمادي: البيت المســموم، مجلة ماجد، الإمــارات للإعلام، أبوظبي. الإمارات العربية المتحدة، ص65.
(77) قسم النعيمي الاستباق على النحو الآتي:

أ - استباق ممكن التحقيق ، وفيه يكون الخيال واقعيا ، كما تكون أهداف الشخصية الروائية منســجمة مع الإمكانات المتاحة لقدرات الإنســان الحالي أو لقدرات الشخصية نفسها.

ب - استباق غير ممكن التحقيق، وفيه تسعى الشخصية إلى تحقيق ما يفوق قدراتها وقدرات المحيطين بها ويرد هذا الاستباق لتشويق القارئ وكسر توقعاته.

جـ - استباق خارق للمألوف ونواميس الكون ويمثل هذا الاستباق في قصص الخيال العلمي كما في الروايات ذات التوجه الفانتازي.

للمزيد: انظر النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية، ص40.

(78) المصدر السابق، ص6.
(79) قاسم: بناء الرواية، ص37.
(80) أحمــد المصلح: التلفزيون، مجلــة أفكار، وزارة الثقافة والشــباب، عمان - الأردن، ع45، حزيران 1979م، ص149.

(81) مرتاض: في نظرية الرواية، ص222.

(82) يتحدث سعيد يقطين عن زمن القصة وزمن السرد، فزمن القصة يشمل ما هو كوني، ويتضمن الفصول والأيام والشهور، والمؤشرات الزمنية التي نجدها تضبط أوقات الرحلات في محطات القطار، ويشمل كذلك ما هو سيكولوجي، ويضم مختلف الذكريات والأحاسيس، ومشاريع الأعمال التي يقوم بها البطل، وما هو تاريخي ويشمل الآثار والأعمال الفنية. أما الزمن الثاني. زمن السرد. فيبدو من التتابع المنظم للوصف، ومن التداخل المتنامي والحقبي لمختلف المتتاليات الزمنية، للمزيد حول هذا الموضوع انظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

(83) انظر: قاسم: بناء الرواية، ص45.

(84) المرجع نفسه، ص48.

(85) أبو فروة الرجبي: رصاصة في قلب أبي الشامات، مجلة ماجد، الإمارات للإعلام، أبوظبي. الإمارات العربية المتحدة، ع1095، السنة 11، فبراير 2000م، ص14 - 15.

(86) انظر: قاسم: بناء الرواية، ص50 - 51.

(87) انظر: المرجع السابق، ص52.

(88) الهادي بن ضياء: شارع عبد الرحيم، مجموعة أقاصيص من تونس، ص22 - 25.

(89) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص102، حيث ذكر الوقفة، والحذف، والمجمل، والمشهد.

(90) تم اختيار هذه القصة، لأنها أقرب للرواية، حيث تقع في 96 صفحة.

(91) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص74.

92. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 232.

(93) كامل كيلاني: علاء الدين، ص11.

(94) المصدر نفسه، ص51.

(95) انظر الحذف في الصفحات 29، 31، 46، 51، 65، 66 من قصة علاء الدين.

(96) عبدالوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد الحافي، صفاقس. تونس، ط1، 1998م، ص54.

(97) انظر: جنيت، خطاب الحكاية، ص118.

(98) انظر: المرجع نفسه، ص119.

(99) انظر: المرجع نفسه، ص119.

(100) يسمى المجمل: موجزا، وملخصا، ويطلق عليه لطيف زيتوني مصطلح «اقتصاد السرد» أي تحقيق الغاية بالقليل، أي التعبير بكلمات قليلة عن أفكار كثيرة، فحين يعرض الكاتب رأيا شائعا أو يقدم وصفا تقليديا، فإنه لا يفصل الكلام، بل يكتفي بالقليل منه لتذكير القارئ بما يعرف، ولكن حين تكون الفكرة جديدة فإن الكلام يطول لربط الفكرة بشبكة الأفكار القريبة منها كي يتوصل القارئ إلى تصورها وفهمها. للمزيد حول هذا المصطلح: انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص26.

(101) انظر: جنيت، خطاب الحكاية، ص 109.

(102) امها القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، ص 224 .

(103) كامل كيلاني: علاء الدين، ص65.

(104) الرقيق: في السرد، ص59.

(105) كامل كيلاني: علاء الدين، ص96.

(106) انظر: مثلا ص35، 49، 65، 66، 67، 88، 96.

(107) انظر: برنس: المصطلح السردي، ص204.

(108) زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص155.

(109) كامل كيلاني، علاء الدين، ص24 - 25.

(110) انظر المشهد مثلا في ص 26، 27، 28، 37.

(111) زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 154 - 155.

(112) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص118.

(113) زيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوي، ص175.

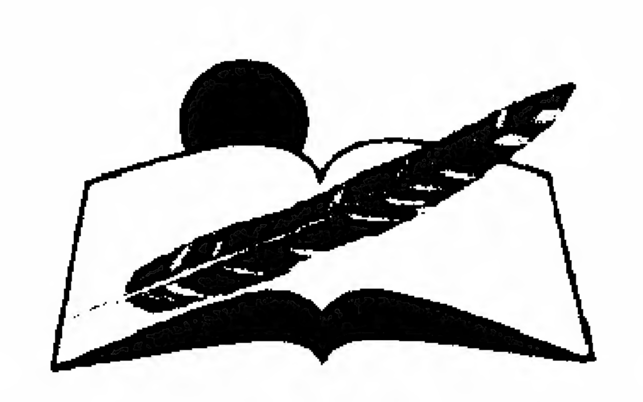
(114) المرجع نفسه، ص176.

(115) المرجع السابق، ص176.

(116) كامل كيلاني: علاء الدين، ص63.

(117) المصدر نفسه، ص64.

(118) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص112.

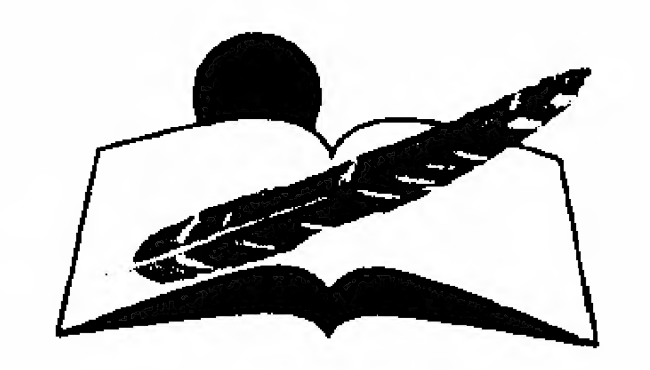


المؤلف في سطور

د. موفق رياض نواف مقدادي

* من مواليد الأردن، 1975.
* دكتوراه في الأدب والنقد من جامعة اليرموك (2006).
* رئيس قسم اللغة العربية - جامعة العلوم الإسلامية العالمية (الأردن) منذ سبتمبر 2006.
* مؤلفاته وأبحاثه:

- «القصة في أدب الأطفال في الأردن»، وزارة الثقافة الأردنية - عمان.
- «المحاكاة والتخييل في الشعر العربي بين الفلاسفة والنقاد»، جامعة الأزهر - القاهرة.
- «الفضاء المكاني في قصيدة حالة حصار لمحمود درويش»، مجلة حوليات الصوتيات العربية الحديثة - العدد 9 فبراير 2010 - الجزائر.



هذا الكتاب

إن الأدب لا ينفصل عن الحياة، بل إن الأدب والفن مكونان أساسيان لحياة الإنسان المعاصر، لا جزء منها فحسب ولا وسيلة ترفيه أو ترويح فقط. وعلى الرغم من أهمية موضوع الأدب الموجه إلى الأطفال في وطننا العربي الكبير، فإنه لم ينل حتى عصرنا الحديث ما يستوجبه من اهتمام في دراساتنا النقدية.

إضافة إلى ما سبق، أصبح لزاما على هذه الدراسات أن تلتفت إلى الإنجازات الكبيرة التي بلغتها التقنيات السردية، وأن تأخذها بعين الاعتبار، وما تحاول هذه الدراسة أن تنجزه. ولأن التخصص هو السمة الغالبة الضرورية في مجال البحوث والدراسات المعاصرة، فقد آثرت أن يتحدد إطار هذه الدراسة في موضوع البنى الحكائية لأدب الأطفال العربي الحديث، دون غيره من الفنون الأخرى.

واعتمدت هذه الدراسة على تقنيات السرد الحديثة كأدوات للتعامل مع موضوع البنى الحكائية لأدب الأطفال في وطننا العربي في مجال الحكاية: الشعرية والنثرية، لأن السرد أو القص فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، ولهذا سيتم تناول النصوص الحكائية.

وقد حاولت الدراسة - في جانبيها النظري والتطبيقي - بحث البنى الحكائية لأدب الأطفال العربي الحديث من خلال عدد من النماذج القصصية المختارة الموجهة إلى الأطفال - الشعرية والنثرية - مستندة في دراسة هذه القصص وتحليلها إلى تقنيات السرد الحديثة. وليست هذه الدراسة غير محاولة لرسم ملامح موضوع واسع هو البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، وهو موضوع مازال قابلا للدراسة لمن أراد أن يواصل البحث.

ISBN 978 - 99906 - 0 - 370 - 5
رقم الإيداع (2012/388)